KADINCA BİLMEYİŞLERİN SONU • Duygu Çayırcıoğlu



Duygu Çayırcıoğlu

Kadınca Bilmeyişlerin Sonu

1960-1980 Döneminde Feminist Edebiyat

iletişim

DUYGU ÇAYIRCIOĞLU 1988'de doğdu. Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisans ve doktora eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. Bir dönem metin yazarlığı yaptı, irili ufaklı senaryo deneyimleri oldu. 2014 senesinden bu yana İletişim Yayınları'nda editör olarak çalışıyor.

İletişim Yayınları 3131 • Araştırma-İnceleme Dizisi 518
ISBN-13: 978-975-05-3269-6

1. Baskı 2022, İstanbul

EDİTÖR Tanıl Bora
DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç
KAPAK Seda Mit
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Remzi Abbas
BASKI Ayhan Matbaası · SERTİFİKA NO. 44871
Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul
Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63
CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 40387
Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

DUYGU ÇAYIRCIOĞLU

Kadınca Bilmeyişlerin Sonu

1960-1980 Döneminde Feminist Edebiyat


iletişim

Anneme ve babama...

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR *9*

Giriş *11*

Yöntem üzerine *17*

BİRİNCİ BÖLÜM

Kadın Hareketinin Batı'daki ve Türkiye'deki Seyri *21*

Batı'da kadın hareketi *21*

Türkiye'de kadın hareketi *28*

İKİNCİ BÖLÜM

Edebiyatın Cinsiyeti *39*

1980 öncesinde edebiyattaki hâkim sesler *39*

Erkekegemen yazın geleneğinin panzehiri: Feminist edebiyat eleştirisi *50*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çatı Kavramlar / Kavramsal Analiz Kategorileri *57*

Toplumsal cinsiyet, özne ve cinsellik *57*

Kamusal-özel alan ayrımında mekân *64*

Kadın yazını / *Écriture féminine* *70*

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1960-1980 Edebiyatında Feminist Hissiyatın, Ruhiyatın ve Fikriyatın Temelleri 77

Toplumsal cinsiyet rollerinin işlenişi 77

Mekân kullanımı ve mekânın politikliği 103

Kadın karakterlerin "özne" olarak konumu 125

Cinsellik vurgusu 142

Geleneğe ve hâkim söyleme karşı isyankâr sesler 163

Sonuç ve Değerlendirme 183

KAYNAKÇA 191

TEŞEKKÜR

Önerileriyle zihnimi açan hocalarım Jale Özata Dirlikyapan, Sevgi Can Yağcı Aksel, Burcu Sümer, Leyla Burcu Dündar ve Göze Orhon'a;

Tezin kitaba dönüşürkenki yolculuğunda değerli katkıları için Tanıl Bora'ya;

Başta Turgay Sivrikaya olmak üzere başım sıkıştığında yardımıma koşan dostlarıma;

Her adımımda desteklerini hissettiğim kıymetlilerim annem ve babama sonsuz teşekkürler...

Giriş

Osmanlı kadın hareketine dayanan, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da seyrine devam eden Türkiye'deki kadın hareketi, 1930'lu yılların ortalarından itibaren, özellikle kadın hareketinin önemli bir dayanağı olan TKB'nin (Türk Kadınlar Birliği) 1935'te kapatılmasıyla birlikte sönümlenmeye başlar. Hareketin yeniden güçlenip ivme kazanması ve politikleşmesi ise 1980'li yılları bulur. Birinci dalga ile ikinci dalga kadın hareketi arasındaki bu yaklaşık yarım asırlık zaman dilimi, feminizm açısından sessiz ve durgun yıllar ya da başka deyişle "suskunluk dönemi" olarak anılır. Bu dönem, günümüzde feminist yaklaşımlarla yeniden ele alınsa da kadınların ürettikleri edebi metinlere ya da özyaşamöykülerine bu hareketin nasıl yansıdığına eğilen çalışmalara halen ihtiyaç vardır. Dönemin tarihini daha detaylı inceleyen, devamlılık ve aktarım arayan, farklı kadınlık ve erkeklik kategorilerinin imkânlarını merak eden feminist araştırmacıları beklemektedir. Edebiyat üzerinden yapılan tartışma ve eleştiriler ağırlıklı olarak Osmanlı kadın edebiyatı ve Cumhuriyet'in ilk dönemindeki eserlerle sınırlı kalmıştır. Bu çalışmada merce-

ği, bu bağlamda üzerinde yeterince durulmayan bir döneme, 1960 ve 1980 yılları arasına doğrulttum.

1960'lı ve 1970'li yıllarda Batı'daki feministlerin gündeminde olan meselelerin Türkiye'deki feministlerin gündemine girmesi, –aslında öncelikle feminist adının benimsenmesi!–, bilinç yükseltme faaliyetleri ve eylemli, örgütlü bir hareketin gelişmesi için 1980'lere kadar beklenmiştir. Bu nedenle, 1960-1980 arasının da ayrıca ele alınması ve irdelenmesi gereken bir "suskunluk dönemi" olarak görülebileceğini düşünüyorum. Bu tabiri, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* adlı kitabında Yaprak Zihnioğlu'nun, Türk Kadınlar Birliği'nin kapatılması ve Nezihe Muhiddin'in siyaset alanından uzaklaştırılması sonrası içine girilen dönemi tarif ederken kullandığı ifadelerden aldım (Zihnioğlu, 2003: 258). Zihnioğlu bu tabirle aslında, başta Nezihe Muhiddin olmak üzere o yıllarda kadın hareketi içinde mücadele veren kadınların içine sürüklendiği durumu imler. Ben de bu çalışmada, Zihnioğlu'nun sözlerinden ilham alarak ama dönemleştirmeyi daraltarak 1960-1980 yılları arasını bir nevi "suskunluk dönemi" olarak yorumladım. Batı'daki kadın hareketinin, Türkiye'deki sönümlenmiş olan harekete yansıyıp güç ve ivme kazanmasının yirmi yılı bulduğu döneme odaklandım. Dahası, bu zaman aralığını "suskunluk"tan ziyade bir kuluçka dönemi olarak tasavvur ettim.

Bu yıllar özelinde Türkçe edebiyatta, –kendilerine feminist desinler ya da demesinler– feminist hissiyat, ruhiyat ve fikriyatın temelinin oluşturulmasına katkı sunan edebiyatçılara dikkat çekmeye çalıştım. Amacım, bu yazarların 1960-1980 yılları arasında hayat verdiği metinlere odaklanarak bu durgun yılların kadın sözü, kadınların kadınlık durumu üzerine düşünmesi ve –her ne kadar adı öyle konulmasa da–feminist düşünce açısından sanıldığı kadar çorak ve pasif geçmediğini göstermek. Ana akım ya da başka deyişle gele-

neksel edebiyattaki, ataerkil kültürün şekillendirdiği kadın tahayyülüne eleştirel bakışla eğilen ve bu tahayyülün dışına çıkan kadınlık temsillerine, öznel kadınlık deneyimlerine yer veren, erkekegemen söylemin şekillendirdiği anlatım dilinin dışına çıkıp kadın öznenin sesini daha çok duyuran bir edebi söylemi yaratan edebiyat metinlerinin peşine düştüm. Bu çerçevede belirlediğim sekiz edebiyat metni, *Korsan Çıkmazı* (Nezihe Meriç, 1961), *Yanık Saraylar* (Sevim Burak, 1965), *Tante Rosa* (Sevgi Soysal, 1968), *Yürümek* (Sevgi Soysal, 1970), *Tuhaf Bir Kadın* (Leylâ Erbil, 1971), *Ölmeye Yatmak* (Adalet Ağaoğlu, 1973), *Kırk Yedi'liler* (Füruzan, 1974) ve *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (Tezer Özlü, 1980) aracılığıyla bir değerlendirme ve yorumlama girişiminde bulundum.

Edebiyata kulak vermeden, feminizmin sesinin tam duyulamayacağına, sözünün tam anlaşılamayacağına ve feminizme ilişkin bir incelemenin eksik kalacağına inanıyorum. Bu metinlerin her biri, 1960'ların ve 1970'lerin sokağa taşamamış, içte kalmış sesidir. Hatta 1960'ların öncesinin de birikimi, birikmiş isyanıdır. Bu metinlerde yol alarak o dönemin siyasi atmosferini, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde yaşanan çıkmazları/tıkanmaları ve elbette bu açmazlara karşı isyanı görmek mümkündür. Satır aralarında resmî tarihin dışında kalan yirmi yıllık bir tarih anlatısı yatmaktadır. Türkiye'nin en çalkantılı dönemlerinden biri olan bu yirmi yıllık zaman zarfında, ihmal edilmiş kadınların hem kamusal alanda hem de özel alanda verdikleri mücadelenin "yazı" aracılığıyla kalıcılığının sağlandığına tanık oluruz... Şirin Tekeli, belgesi saklanmayan geçmişin unutulduğunu söyler. Özellikle kadınların tarihi gibi, unutulması ya da unutturulması için çaba gösterilen alanlarda, kadınlara dair bilgiye ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Bu durum sadece Türkiye'ye mahsus da değildir; dünyanın çeşitli yerlerinde aşağı yukarı 1980'li yıllara dek karşılaşılan ortak bir zorluktur.

Türkiye'de buna ek olarak, kendine özgü ideolojik zorluklarla boğuşulmuştur. Türkiye'de kadınların tarihi hakkında çalışmalar yapılırken belgelere erişmek ciddi bir emek ister (Tekeli, 2003: 10). Tekeli'nin de genel çerçevesini çizdiği bu koşullarda, kadınlara dair bilgiye ulaşmada alternatif kaynakların önemi bir kez daha ortaya çıkar. O yüzden bu edebiyat eserleri, aynı zamanda, kadın tarihi yazımı açısından önem taşırlar. Resmî tarih yazımının dışında tutulan, tarihin her aşamasında etkin özneler olarak yer almalarına rağmen kayda geçmeyen kadınların tarihi hakkında veri toplamak için, bu metinler alternatif belgelerdir. Kadınların, kendi tarihlerini öğrenerek, toplumdaki konumları hakkında bütünlüklü bir kavrayış geliştirebilmelerinin, örtük iktidar ilişkilerini eleştirel gözle değerlendirebilmelerinin ve daha adil bir düzenin inşasında söz sahibi olabilmelerinin önünü açacak bilgiye ulaşabilmelerinin kaynaklarıdır edebiyat eserleri.

Yola çıkış noktam, feminizmin iki dalgası arasındaki dönemde eserler üreten bu yazarların metinlerinde feminist unsurların yer aldığını ve aslında bunun da 1980'lerde güçlenecek olan hareketin filizlerini, düşünce ve enerji birikimini oluşturduğunu düşünmemdi. Feminist duyarlılığın, ikinci dalga kadın hareketinin çıkışı öncesinde kendisini edebiyatta gösterdiğine inanıyorum. Bu duyarlılığı, *ön-feminizm* olarak adlandırmak mümkün. Ön-feminizm terimi, literatürde, Batı'da 1960'larda etkin bir şekilde varlığını ortaya koyan feminist aktivizmin öncesindeki dönem için kulanılan terimdir – İngilizcesiyle, *proto-feminism*. Kitapta ön-feminizm terimini, Batı'da 1960'larda yükselen kadın hareketinin Türkiye'deki yirmi yıllık gecikme yıllarında bir şekilde kendine yol ve temas edecek noktalar bulduğunu, bilinçli ya da bilinçsiz bir karşılık gördüğünü vurgulamak, bu anlamda bir ön-feminizmden, ön-tarihten bahsedilebileceğine dikkat çekmek için kullanıyorum.

Araştırmaya koyulurken ve yedi yazarın kitaplarını okuyup analizleri kurgularken ağırlıklı olarak şu soruların cevaplarını aradım: Ana akım edebiyat, başka deyişle geleneksel edebiyat anlayışı o dönemde –kısmen ya da tamamen– erkeklere mi aitti? Eğer öyleyse kadın yazarlar erkek yazarların edebiyatına angaje olup, böyle bir edebiyat anlayışı içinde mi var olmaya çabaladılar? Edebiyattaki hâkim eril söyleme karşı farklı bir edebi söylem geliştirdiler mi? Toplumsal cinsiyet rolleri, cinsellik, mekânın politik anlamları, kadın öznenin konumu nasıl işlendi? Kadınların yazdığı edebiyat metinlerindeki örtük anlamları, kadın tarihi yazımına hizmet edecek ve aynı zamanda erkekegemen toplumdaki kadınların konumunu kadınların lehine değiştirip dönüştürecek şekilde okuyup yorumlamak mümkün mü?

Neden bu yedi yazarı ve onların yukarıda andığım kitaplarını seçtiğimi de açıklayayım. Bu yedi yazarın geleneksel çizgiden ayrıksı duruşları, özgün ve yenilikçi edebiyat anlayışları onları seçmemde ilk etkendi. Literatürde, bu yazarların metinlerindeki feminist ruha işaret edilmiş olması da seçimlerime yön verdi. Bu metinlerin seçiminde rol oynayan diğer bir ölçüt ise *Bildungsroman* türüydü. Metinlerin birer kadın *Bildungsroman*ı gibi yazılmış olmalarına dikkat ettim. Çünkü metinlerin ana karakteri olan kadınların "büyüme-gelişme" anlatısı içerisinde kurgulanmaları, çalışmam için daha fazla hareket alanı, gözlem imkânı sunmaktaydı. Bilindiği gibi, *Bildugsroman*, karakterlerinin çeşitli aşamalardan geçerek bulundukları kişi olma yolunda edindikleri tecrübeyi, sergiledikleri gelişmeyi ve olgunlaşmayı konu edinen bir edebi türdür. Jale Parla'nın tanımlamasıyla, kişilerin büyüme ve bilinçlenme hikâyelerini işleyen anlatılardır (Parla ve Irzık, 2011: 179). Bu anlatı türü, kadınların toplumsal cinsiyet rolleri etrafında özne olarak inşa edilirken geçirdikleri evrelere daha yakından bakabilmek ve bu süreçte kadınların

ataerkil toplumda kadın olmaya dair bilinçlenip bilinçlenmediklerini etraflıca görebilmek açısından elverişli bir kaynaktır. Batı'da 1960'larda güçlenen kadın hareketiyle birlikte kadınların toplumdaki yeri ve önemi hızla değişirken bu durum edebiyata da yansımıştır. Laura Sue Fuderer, özellikle 1960'ların sonuyla birlikte kadın *Bildungsroman*larında muazzam bir artış olduğunu belirler (Fuderer, 1990). Ele aldığım yazarların eserlerine de ivme kazanan bu eğilimin yansıdığını, kadın hareketinin doğurduğu bu rüzgârı arkalarına aldıklarını söylemekte beis yoktur. Batı'da kadın hareketinin edebiyata yansımasının bir örneği olan *Bildungsroman*larla seçtiğim eserlerde görülen "türsel" benzerlik ve bu benzerliğin aynı döneme denk gelmesi, metinler arasında bu tip bir bağ kurulabilmesini kolaylaştırıyor. Bu çizgiye oturan ve 1960-1980 arasında yayımlanmış iki kitabı olan Sevgi Soysal'ın diğer altı yazardan farklı olarak iki kitabını birden ele aldım. Sevim Burak'ın kitabını ise, *Bildungsroman* olmamasına rağmen, işlediği konular açısından genel iddiamla örtüşmesi ve özellikle "kadın yazını" tartışmasında yeni bir biçim yaratma örneği olarak es geçilemeyecek bir metin olması sebebiyle analizlere dahil ettim.

İzlediğim yönteme gelince; pozitivizmin öznelliği dışlayan katı tutumunun, tarihyazımı gibi alanlarda kadınların yok sayılmasına ve onların gündelik yaşamlarının görmezden gelinmesine sebep olduğunu bilmenin verdiği bir motivasyonla çalışmamda katı bilimsel bir metodoloji iddiası taşımadığımı en baştan belirtmeliyim. Seçtiğim edebiyat eserlerindeki kadın karakterlerin gündelik yaşamlarının sunumu, bu karakterlerin düşünce dünyası, davranış biçimleri, toplum ve yaşam tahayyülleri hakkında bir yorum getirme çabasına giriştim. Toplumsal cinsiyet rollerinde yarattıkları kırılmalar, özne konumları, cinselliklerine dair deneyimleri, "mekân"la kurdukları ilişkiler ve tüm bunları çevreleyen dil

ve anlam kodlarının neler olduğu üzerinden hem bu kadın karakterlerin hem de yazarlarının egemen söylem biçimiyle aralarına koydukları mesafeyi ele aldım. Metinleri kavramsal kategoriler altında analiz ettim. Toplumsal cinsiyet, cinsellik, kamusal-özel alan diyalektiği çerçevesinde mekân, özne ve kadın yazını kavramlarını birer analiz kategorisi, diğer deyişle çatı kavramlar olarak kullandım.

Yöntem üzerine

İkinci dalga kadın hareketiyle birlikte, pozitivist metodoloji ve bu metodolojinin eril yapısı tartışmaya açılmıştır. Feminist çalışmalar açısından pozitivist metodolojinin doğurduğu sınırlılıklar gündeme taşınmış; araştırmacının özne konumuna ve aynı zamanda araştırma nesnesine yaklaşımdaki katı tutuma eleştiriler getirilmiştir. Getirilen eleştirilerin kökleri, Aydınlanmacı düşünceden bu yana bilginin erkek özne temelinde tanımlanmış olmasına ve rasyonel-irrasyonel, özne-nesne, kültür-doğa ikiliklerinde erkeğin ilk kısımlarla, kadınların ise ikinci kısımlarla özdeşleştirilmesine, dolayısıyla, bu ikiliklerde erkeğin kadın üzerinde ayrıcalıklı kılındığı yönündeki tespitlere dek uzanır.[1] Pozitivist metodolojinin eleştirisi, feminist bir metodolojinin niçin ve nasıl olması gerektiği yönünde tartışmaların yolunu açmıştır. Örneğin bu tartışmalarda sıklıkla referans gösterilen Sandra Harding, geleneksel sosyal bilim çalışmalarındaki, araştırmacının öznelliğini çalışmanın dışında tutan, yoruma imkân tanımayan, katı ve nesnel bir tavırdan yana duran pozitivist metodoloji ile arasına mesafe koyan feminist bir metodoloji tanımlaması yapar (Harding, 1987: 2). Harding'e gö-

1 Susan J. Hekman, feminist eleştirinin Aydınlanma düşüncesine ve pozitivizme getirdiği eleştirileri kapsamlıca ele alan isimlerden biridir. Hekman'ın *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi: Postmodern Bir Feminizmin Öğeleri* adlı çalışması bu konu hakkında başvurulabilecek kaynaklardandır.

re, araştırmacı, iktidarın-otoritenin isimsiz ve görünmez bir uzantısı ve sesi değil; aksine, kendine özgü arzuları, kültürel inançları ve ilgi alanları olan etkin tarihsel bir öznedir ve özne, bu konumunun farkında olmalıdır. Araştırmacı, özne konumunu sahiplenmeli ve kendisini çalışma nesnesinden ayrı tutmamalıdır (1987: 9). Harding, feminist bakış açısının, araştırmacıları –diğer deyişle "bilgi özneleri"ni– çoklu, heterojen ve çelişkili olarak tanımladığını dile getirir. Keza bu tanımlama sadece araştırmacılar için değil aynı zamanda onların araştırdıkları kadınları da kapsar. Feminist bakış açısı ve epistemolojisi tek bir kadınlık kategorisinden değil, farklı kadınların hayatlarından yola çıkar (Harding, 2020: 79). Kapsam ve sınırları belirtilmeyip feminist metodolojinin net bir tanımı yapılmasa da, feminist düşüncenin geliştirdiği pozitivizm eleştirileri bile başlı başına, sosyal bilimler gibi pek çok disiplinde hâkim olan eril kabullerin altüst edilmesi açısından önem taşır. Tüm bu girişimler, yeni yöntemlerin üretilmesinin, kadın araştırmacılara çalışma içindeki özne konumlarının teslim edilmesinin, yoruma ve yorumsamacı yöntemlere başvurulmasının önünü açar. Nükhet Sirman "feminist bilim"in daha önce yapılmayan bir şeyi yapıp "dünyayı anlamaya" çalıştığını söyler. Sirman'a göre, feminist araştırmacılar bir yöntem önerildiğinde onu kullanmak yerine üzerine düşünür ve o yöntemi uyarlayıp eleştirerek dönüştürürler. Dolayısıyla deneyim ve araştırma nesneleri farklılık gösterdiğinden, her çalışmada farklı ve yaratıcı çözümlerin üretilmesi gereklidir (Sirman, 2020: 11).

Bu çalışmada, hâlihazırda kullanılan yöntemleri test etmeyi amaçlamadığımı söylemeliyim. Teoriyi metinler aracılığıyla sınamaktan ve analizleri teoriye boğmaktan kaçındım. Edebiyat metinlerine kulak vererek çalışmanın yöntemini şekillendirdim. Ezcümle, kadınların hikâyeleri bana bir yol çizdi. Anlamaya, yorumlamaya ve açıklamaya ön-

celik vererek, erkekegemen dünyada kadınların yaşamlarını dönüştürme motivasyonuyla bir metin sunmaya çalıştım. Fatmagül Berktay, özyaşamöykülerini ele alırken (özyaşamöykülerinin de birer kurmaca eser olduğunu hatırlatarak) yazma eyleminin sadece yazan kişiyle ilgili olmadığını vurgular: Bu aynı zamanda okura yönelik bir iletişim biçimidir ve "bir kadın yazarın yaşamının tarihsel gerçeği, okuyucunun onun metninin içinde kavradığı anlamda yatar." Dolayısıyla Berktay aslında, kadın öznenin varlığını, özne olarak okurun kendisi üzerinden de anlamlandırarak deşifre eden bir "cinsiyetlendirilmiş okuma" yöntemini önerir (Berktay, 2018: 175). Metinler yazarlarının tasarladığından daha fazla anlam taşırlar. Bu açıdan, örtük anlamların izini sürüp farklı bakış açıları geliştirmek yeni kapılar aralar. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında pek çok feminist tarihçinin açtığı yolu izlediğini, tarihi kadınların lehine okuyup deşifre ettiğini belirtir. İlgili sosyal bilim disiplininin içinden eleştirileri de göze alarak, Osmanlı kadın hareketi açısından merkezî öneme sahip olan kadın dergilerinde yayımlanan mektupları ve bu dergilerde kadın sorunlarına dair yapılan tartışmaları günümüze ulaştırır. Çakır, o dönemin kadın hareketinin ve kadınlarının ifadelerini, eylemlerini, değersizleştirilen kadın yaşantılarını aktarmaya aracı ve aslında o dönemin kadınlarının günümüze ulaşan sesi olur. Bunu yaparken "tarihi erkek kurgusundan ayırmak, toplumsal hafızayı kadınlar lehine kazımak, geçmişte kadınlara ait ortak hatıra ufku yaratmak, kadın deneyimlerini, pratiklerini görünür kılmak" yoluyla geçmişi yeniden inşa etme gayesini taşır. En nihayetinde Çakır, "kadınlara ait bir mücadele geçmişi kurgulamaya" çalışır (Çakır, 2016: 22-26). Çakır'ın sarf ettiği bu sözler, çalışmamın yöntem ve amacının şekillenmesinde bana esin kaynağı oldu. Ben de bir başka döneme eğilerek kadınlara ait bir mücadele geçmişi kurgulamak

istedim. Birinci dalga ile 1980'li yıllar arasında sönümlenen feminizmin edebiyat metinlerinde gücünü devam ettirdiğini iddia ederek aslında geçmişi yeniden inşa etme ve o dönemin sesini günümüze ulaştırma girişiminde bulundum.

* * *

Elinizdeki kitabı dört ana bölümden oluşacak şekilde tasarladım. Birinci Bölüm'de, kadın hareketinin Batı'daki ve Türkiye'deki seyrini ana hatlarıyla sunarak hafızaları tazelemeyi umdum. Böylece, Batı'da 1960'lı yıllarda hem entelektüel anlamda hem de aktivist bir hareket olarak güçlenen feminizmin Türkiye'de yirmi yıl gecikmeyle ivme kazanmasının arka planını görebileceğiz. Analiz ettiğim metinlerin yayımlandığı o yirmi yıllık döneme daha yakından bakabileceğiz. İkinci Bölüm'de, Osmanlı'nın son dönemlerinden 1980'lere uzanarak Türkiye'deki edebiyat ortamını ele alıp kanon girişimlerine kısaca yer verdim. Bu sayede, geleneksel edebiyat anlayışına, erkekegemen yazın geleneğine, edebiyatın belirleyenlerine, kadın ve erkek yazarların konumlarına ve tabii ki kadınların temsillerine dair bir özete ulaşacağız. Bunun yanı sıra, feminist edebiyat eleştirisinin gündeme getirdiği düşünce ve kavramlara ve bu perspektiften incelenmiş örneklerden bazılarına da değindim. Üçüncü Bölüm'de, eserlerin analizlerinde çatı kavramlar olarak kullandığım "toplumsal cinsiyet", "cinsellik", "mekân", "özne" ve "kadın yazını" hakkında bir literatür taraması sundum. Dördüncü Bölüm'de ise esas konuyu işlediğim ana gövdeye geçip eserlerin analizlerine yer verdim. Analizleri, kavramsal kategoriler altında yazarların kitaplarındaki ortaklıklar ya da farklılıklar üzerinden, temalar etrafında örerek bir bütünlük çerçevesinde kurgulamaya çalıştım. Metinleri analiz ederken, kadın karakterlerin hikâyelerini sarmal gibi birbirine bağlayarak, bir kadın tarihi anlatısı örneği oluşturmayı amaçladım.

Kadın Hareketinin Batı'daki ve Türkiye'deki Seyri

Ben kendi kuşağımızı tutup şöyle bir silkelemek istiyorum. "Kalkın, kalkın, gözünüzü açın biraz."

– NEZİHE MERİÇ, *Korsan Çıkmazı*, s. 29

Masallardaki utkular bile ancak erkek giyimiyle donanıp elde ediliyordu. Başarılar salt onların mıydı?

– FÜRUZAN, *Kırk Yedi'liler*, s. 113

Batı'da kadın hareketi

Kadın hareketi, kadınların haklarının kabul edilmesi ve korunması temelinde ortaya çıkmış, kadınların aleyhine işleyen yapılanma ve eşitsizliklerin giderilmesine yönelik bir hareket olarak gelişmiştir. Hareket, ataerkil toplum düzeninin değiştirilmesi ve dönüştürülmesi yönünde bir yandan ideolojik dayanaklar oluşturup entelektüel bir çabayı sürdürürken bir yandan da kitlesel örgütlenmelerle sesini duyurmaya başlamıştır. Kadınlar kendilerine dayatılan rollere, erkeklerin sahip olduğu pek çok haktan mahrum bırakılışlarına, yaşam biçimlerinin kontrol altında tutulmasına itiraz etmişlerdir. İçinde yaşadıkları toplum düzeninin yapısının, kurumlarının değiştirilmesi ve kadınların özgür olduğu,

adil bir düzenin inşa edilmesi yönünde mücadele vermişlerdir. Kadın hareketinin seyri ülkelere göre farklılık gösterse de Batı'yı merkez alarak düşündüğümüzde 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyılda hareketin düşünsel zeminini oluşturmaya ve kitleselleşmeye başladığını görürüz.

Genellikle kadın hareketinin iki dönemi ayırt edilir. 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına uzanan ilk dalgada daha çok özgürlük ve eşitlik talebi üzerinde durulmuştu. 20. yüzyılın ortalarına denk gelen ikinci dalgada ise eşitlikten fazlası talep edildi; toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyetçilik eleştirildi. İkinci dalgayı, 21. yüzyıl başında post-feminizm izledi (Yaraman, 2015: 36). Bu feminist dalgaların her biri, kendilerinden önceki dönemlerden miras kalan düşünce ve tecrübeyi devralmış, ama aynı zamanda öncüllerinin açmazlarını sorunsallaştırarak daha da güçlenmiştir. Dolayısıyla bu dalgalar arasında kopukluk yoktur.

Hareketin kitlesel bir örgütlenmeyle ilk ortaya çıkışı için çoğu kaynakta Fransız Devrimi adres gösterilir. Devrimi başlatan halk ayaklanmalarından siyasal kulüplerin kurulmalarına dek pek çok aşamada kadınlar devrime destek vermişlerdir. Hemen hemen her alanda varlıklarını etkili bir biçimde hissettirip eşitlik, özgürlük ve kardeşlik gibi sloganlardan güç alarak kendi haklarını savunmuşlardır (Çakır, 2016: 56). Ancak kadınların hak arayışının önüne engeller konmuştur. J. J. Rousseau gibi devrimle özdeşleşen figürler, erkek ve kadının eşit haklara sahip olmayacağı yönündeki, kadını erkeğe ve onun yasalarına tabi kılan eril söylemi devam ettirmişlerdir. Sonuçta kadınlar, devrime örgütlenerek destek vermelerine rağmen bekledikleri haklara kavuşamamışlardır. Hatta, eski rejimde sahip oldukları bazı hakları bile yitirirler (2016: 56). Hak talep etmek bile artık suç olarak değerlendirilir. Devrimde ve aslında kadın hakları savunusunda rol oynayan kadınların bazıları ölümle cezalan-

dırılmıştır. Şirin Tekeli, devrime destek veren kadınlardan filozof, aktivist ve oyun yazarı Olympe de Gouges'un kısa bir süre sonra yanıldıklarını anlamış olduğunu hatırlatır. Olympe de Gouges Fransız Devrimi sırasında sesini yükseltip "kadın ile erkek eşit olmalıdır," diyerek, Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirgesi'ni yayımlamıştır. Aldığı karşılık, giyotinle idama mahkûm edilmek olur. John Stuart Mill'in 1866'da İngiliz Parlamentosu'nda kadınların oy hakkını ilk savunmasından sonra kadınlar, erkeklerle eşit olarak yurttaşlık haklarından yararlanmak için 62 yıl süren –zaman zaman şiddetli– bir mücadele vermişlerdir (Tekeli, 1987: 7-9). Fransız Devrimi'nde kadınlara yaşatılan bu hüsran, tarihte pek çok kez yinelenecek çifte standartlılığın, riyakârlığın ilk somut örneklerindendir. Erkek ve kadının "herkesin kurtuluşu" ülküsüyle ortaklaşa emek verdiği bir çabanın sonunda kadınların taleplerine ve sorunlarının çözümüne yüz çevrilmesi, onların mücadelelerinin küçümsenmesi ve ortak olduğu söylenen kurtuluş hareketi içinde eritilip yok edilmesi hali, ilerleyen yıllarda kendini tekrarlayacaktır. Bu durum, yani erkeklerin kadınlara yönelik itibarsızlaştırıcı tutumu, ikinci dalga kadın hareketinin temel konu başlıklarından biri haline gelecektir.

Olympe de Gouges'un girişiminden bir yıl sonra 1792'de, yazar Mary Wollstonecraft feminist teori tarihi açısından ilk önemli çalışma olma özelliği taşıyan *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (*A Vindication of the Rights of Woman*) adlı metnini kaleme almıştır. Wollstonecraft bu çalışmasında, J. J. Rousseau gibi dönemin önde gelen erkek düşünürlerinin, kadınların doğaları gereği erkekten daha aşağı bir konumda olduğu yönündeki fikirlerine ve yazılarına savaş açmıştır. Erkeğe düzenin sahibi ve koruyucusu misyonu yüklenirken kadının erkeğe tabi olması gerektiği yönündeki genel yargıya itiraz etmiştir. Erkeklerin güç ve akılla özdeşleştirilir-

ken; kadınların duygusal, itaatkâr, uyumlu, evcil gibi özelliklerle tanımlanmasını eleştirmiştir (Wollstonecraft, 1987: 14-16). Wollstonecraft'ın itirazında, haklı bir öfkeyi de hissederiz. "Ukalalıkla suçlansam bile, yine de kesinlikle inandığımı açıklamalıyım," der (1987: 15). Bu söz sanki, onun ve onun çizgisindeki kadınların düşüncelerini dile getirmeye çalışırken hissettikleri baskının doğurduğu tedirginliğe işaret eder. Wollstonecraft'ın yapıtının dışında 19. yüzyılda Flora Tristan, George Sand, John Stuart Mill, Margaret Fuller, Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Antony, Thorstein Veblen ve Emma Goldman gibi pek çok yazar ve düşünürün modern feminizmin inşasının öncülleri sayılabilecek metinleri de yayımlanmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısına doğru birçok ülkede kadın örgütleri kurulur. Bu ilk örgütlü hareketlerin sürüklediği birinci dalga kadın hareketi 1920'lere kadar etkisini sürdürmüştür. 1920'lerde bir durgunluk görülse de ikinci dalganın güçleneceği 1960'lı yıllara kadar pek çok gelişme elde edilmiştir.

Simone de Beauvoir'nın feminist kuramın temel metinlerinden biri olan *İkinci Cins* (*Le Deuxième Sexe*) adlı kitabı 1949 senesinde yayımlanmıştır. Hızla farklı dillere çevrilen bu kitap, kadın hareketine yeni bir enerji kazandırarak pek çok feminist teorisyene ilham olur, yeni teorilerin kapısını aralar. Beauvoir'nın "kadın doğulmaz kadın olunur" tespiti feminist kuramda bir dönüm noktasıdır. Beauvoir, cinsiyetin biyolojiyle belirlenemeyeceğinin, kadınlığın ve erkekliğin tarihsel olarak toplumsal yapılarca inşa edildiğinin altını çizer. "Toplumsal cinsiyet" kavramı, onun bu kuramsal müdahalesiyle gündeme gelmiştir.

1960'larda kadınlar artık daha aktif ve donanımlı bir şekilde eyleme geçmişlerdir. Radikal feminist hareketin etkisiyle "kişisel/özel olan politiktir" tezi feminizmin ana mese-

lelerinden biri haline gelmiştir. Bu dönemin feminizminin ayırt edici özellikleri arasında, "biyoloji kaderdir" anlayışına karşı çıkılmasını, erkeklerin kadınlar adına konuşmasını reddeden bağımsız kadın gruplarının oluşumunu ve "kişisel olan politiktir" hattının savunulmasını sıralayabiliriz (Saygılıgil, 2016: 14-15). Bu dönem, kadınların, ortak toplumsal mücadele geçmişleri içinde erkeklerin kadın hakları savunucularına yaptığı haksızlıklara karşı seslerini yükselttikleri bir dönemdir aynı zamanda. Josephine Donovan, *Feminist Teori*'de 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında New York ve Boston'da aktivist kadınlarca geliştirilen radikal feminist kuram bağlamında bu seslere de dikkat çeker. Sol örgütlenmelerdeki eril hiyerarşinin ve kadınlara yönelik aşağılayıcı davranışların yol açtığı tepkiyi ve bu tepkinin bilinçlenmelerinde oynadığı etkili rolü anlatır. Radikal feminist kuram, sol hareketin kuramlarına, örgütlenme yapılarına ve içinden konuştukları söyleme itiraz etrafında şekillenmiştir (Donovan, 2010: 267). Feminist kadınlar artık, öncüllerinin içine sürüklendiği hüsranın bilinciyle ve onlardan miras kalan tecrübelerle daha agresif bir yöntem izlemeye başlamışlardır. Başka ideolojilere ve örgütlenmelere eklemlenmeden kendi başlarına, kendileri için bir gündem oluşturmuşlardır.

Kadın hareketi, 1960'larda ve 1970'lerde örgütlü bir hareket olarak kamusal alanda eylemliliğini yükseltirken, feminist teori literatürü de gelişmiş, genişlemiştir. Bu dönemin başat çalışmalarından *Cinsel Politika*'da (*Sexual Politics*, 1970) Kate Millett, cinsel egemenliğin edebiyat metinlerindeki izlerini incelemiştir. Aynı yıl çok önemli bir başka çalışma daha yayımlanmıştır: Shulamith Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası*'nda (*The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*) kadınların biyolojik özelliklerinin, doğurganlıklarının nasıl onları ezmeye dönük bir "dezavantaja" dönüştüğünü ele alır. Kadınla-

ra yüklenen doğurma ve çocuk yetiştirme sorumluluğu, onları toplumsal alanda ikincilleştiren en önemli unsurdur Firestone'a göre. O, Simone de Beauvoir, Sigmund Freud, Karl Marx ve Friedrich Engels'e de dayanarak, aile kurumunun biyolojik dayanaklarını yıkmayı, kadınların doğurganlık gibi biyolojik rollerinden arındırılarak toplumsal anlamda özgürleştirilmelerini savunan bir kuram geliştirir. 1972'de Ann Oakley, *Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum* (*Sex, Gender and Society*) adlı kitabında iç içe geçen bu üç kavramı ele alırken, toplumsal cinsiyet rollerinin inşasını tüm ayrıntılarıyla gözden geçirir. 1973'te Monique Wittig'in, toplumsal cinsiyet tartışmalarına yeni bir boyut kazandıran *Lezbiyen Bedenler*'i (*Le Corps Lesbien*) yayımlanır. 1974'te ise Juliet Mitchell'in, ataerkil düzen eleştirisinde psikanalitik kuramı kullandığı *Psikanaliz ve Feminizm* (*Psychoanalysis and Feminism*) çıkar. Bu metinlerin hemen hepsinde aile kurumu eleştirilir ve ev içi şiddete/tecavüze dikkat çekilip bunun bir politik suç olduğu savunulur. İlerleyen yıllarda Luce Irigaray, Helene Cixous, Julia Kristeva ve Judith Butler gibi önemli feminist düşünürler feminist literatürü zenginleştirmeye devam edecektir.

Catharine A. Mackinnon, *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* (1989) adlı çalışmasında bir tarafta Marksist kurama diğer tarafta liberal düşünceye angaje olan feminist kanatları eleştirerek bütünlüklü bir feminist kuram oluşturmaya çalışır. Hem Marksizme hem de liberalizme mesafeli durarak, bu iki farklı düşünce sisteminin yöntem ve fikirlerini çözümlerken kendini radikal feminist kurama yakın bir yerde konumlandırır. Mackinnon'a göre, Marksizm için emek ne anlama geliyorsa, feminizm için de cinsiyet o anlama gelir; ikisi de insanlara ait olduğu halde onlardan alınmış şeylerdir. Marksizmdeki emek gibi, feminizmdeki cinsellik de toplum tarafından inşa edildiği kadar toplumu inşa

da eder. Dolayısıyla her ikisi de faaliyet olarak evrensel ama tarihsel olarak özgüldür. Mackinnon, birini diğerine eklemleyen, sentez yapmaya kalkışan girişimleri eleştirir. Sosyalist feminizmin yaptığı gibi, kadınların sorunlarını sol mücadelenin sorunları içinde eriten, hatta ona tabi kılan çabaları etkisiz bir bileşim olarak yorumlar. Kadınların sorunlarının kendi terimleriyle incelenmesi ve başka bir "mesele"ye indirgenmeden "asıl mesele" olarak görülmesi gerektiğinin altını çizer. Mackinnon ayrıca, liberal feministlerin tüm kadınlar adına konuşmalarını, cinsel politikayı yeterince derinlikli kavramayışlarını, "bireysel ve tarih dışı bir düşünce olan hümanizm"e olan zaaflarını ve kişisel olanı ortak olandan ayrı tutma eğilimlerini eleştirir (Mackinnon, 2015: 21-31). Mackinnon'ın düşünce ve çözümlemeleri, feminist kuramın zaman zaman içine düştüğü açmazların giderilmesine katkı sağlamakla kalmaz, genel olarak devletin ya da erkin, erkekegemen bir siyaset anlayışını beslediği tespitinden hareketle feminist bir devlet kuramının kapsamlı bir yol haritasını sunar.

Feministler, "kadın sorunları"nı çözmeye çalışırken, bizzat "kadın konusu" dışındaki özgül konular etrafında da örgütlenilmesi gerektiğini, eski veya "arkaik" gündem maddelerini aşmak gerektiğini de tartışırken, siyasetin tanımını ve işleyişini sorgulamışlardır. Feminizm, politik olanın sınırlarını genişletir. "Ego Politikası" ("The Politics of the Ego") adlı manifesto, erkek egemenliğinin psikolojik olarak "ego tatmini"ne yaslandığı ve kadınlar üzerindeki baskının salt bir ekonomik devrimle ortadan kaldırılamayacağını ileri sürer (Donovan, 2010: 273). İkinci dalganın can alıcı girişimi olan *bilinç yükseltme* çalışması bununla ilgilidir. Kadınların, kendilerine sınır gibi çizilmiş olan rollerinin ve konumlarının ayırdına vararak yeni bir görme biçimi kazanmalarını hedefleyen bir faaliyettir bu. Mackinnon, feminist kura-

mın çekirdeğinin ve anahtarının anlayış tarzı, başka deyişle bilinç yükseltme olduğunu söyler. Ona göre, "[e]zilen bir grup öncelikle kendisini çevreleyen dünyanın kendi üzerindeki yansımasını dağıtmalı, aynı zamanda da kendi bakışını tarihe yansıtmalıdır" (Mackinnon, 2015: 106).

Feminist hareketin bu güçlü ikinci dalgası 1990'lı yıllara dek etkisini sürdürdü. 1990'lardan sonra ise "eleştirel erkeklik çalışmaları" ile *queer* teori, toplumsal cinsiyet çalışmalarında ağırlık kazanmaya başladı (Saygılıgil, 2016: 14-15). Farklılıklara ve çoğulculuğa verilen değer arttı (Arat, 2017: 10-11). "Kız kardeşliğe" bağlı "aynıyız" çağrısıyla "farklılık" bilinci, kol kola gelişti. Nihayetinde, farklı kadınlık deneyimlerinin ve öznelliklerin bilinciyle evrenselci olmayan, yerellikleri gözeten ve heteronormativite yanılgısına düşmeyen bir feminist kuram tahayyülünün ufku açıldı.

Türkiye'de kadın hareketi

Daha önce de belirttiğim gibi feminizmin Türkiye'deki seyri, Batı'dakinden farklıdır. Feminist düşünceler, Batı'da birinci ve ikinci dalganın etkin olduğu dönemlerin bir süre ardından zamansal bir kaymayla Türkiye'ye ulaşmıştır. Bu gecikmeye rağmen Türkiyeli kadınların Batılı hemcinsleriyle "eşzamanlı" temasları da olmuş ve Batı'daki hareket buradaki kadın topluluklarına, derneklere ve yazınsal çalışmalara kültürel ve ideolojik etkide bulunmuştur.

Kadın hareketinin Türkiye'deki ilerleyişi, literatürde iki döneme ayrılır. Bunlardan ilki, Osmanlı döneminde başlayan ve –aradaki ideolojik kesintiye rağmen– Cumhuriyet'in ilk yıllarında devam eden birinci dalga kadın hareketidir. Diğeri, 1980'lerde kendini gösteren ikinci dalgadır. Batı'daki birinci dalga kadın hareketinin etkileri Osmanlı'nın geç dönemlerine denk gelmiştir. Her ne kadar Cumhuriyet'in res-

mî ideolojisi çerçevesinde kadınların kendini ortaya koyuşu Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başlamış bir olgu olarak konsa da aslında, Cumhuriyet dönemindeki hareketin öncüsü sayılabilecek bir Osmanlı kadın hareketi vardır. İkinci Meşrutiyet'in önünü açtığı toplumsal ve kültürel değişimlerin yarattığı yeni yapılanma içinde kadınlar da kendilerine bir alan yaratmışlardır. Bu alanın en önemli mecrası kadın dergileridir. Bu dönemde kırk kadar kadın dergisi yayımlanmış ve kadınlar bu dergiler sayesinde birbirlerinden haberdar olup temas kurmuşlardır (Çakır, 2016: 22-23). Osmanlı Devleti'nin hızlanan modernleşme sürecinde kadınlar artık toplumda geleneksel rollerinden farklı bir konum elde etme talebindedirler. Yayımlanan gazeteler ve dergiler farklı kesimlerden kadınları bir araya getirmiş, onları yazmaya teşvik etmiş ve sıkıntılarını paylaşmalarına aracı olmuştur (2016: 59-60). Kadınlar bu mecralarda düzeni ve hâkim erkekegemen söylemi eleştirmişlerdir. *Terakki-i Muhadderat* dergisinde Rabia isimli bir kadının mektubu, çarpıcı örneklerden biridir:

> Şurasını iyi bilmek gerekir ki, ne erkekler kadınlara hizmetkârdır, ne de kadınlar erkeklere cariye olmak için yaratılmıştır. Erkekler hüner ve marifetleri ile hem kendilerini, hem de hepimizi geçindirebiliyorlar da, biz niçin bilgi ve hüner kazanmaya kudretli olamıyoruz? El ve ayak, göz, akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsimizin ayrı oluşu mu bu hâlde kalmamıza sebep olmuştur? Bunu hiçbir sağduyu sahibi kabul edemez. Eğer öyle olmak gerekse idi, Avrupa kadınları da bize benzerdi [...] (62).

Serpil Çakır, çok sayıda kadın dergisi ve gazetesinden bahseder: *Vakit yahud Mürebbi-i Muhadderat*, *Ayine*, *İnsaniyet*, *Hanımlar*, *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Demet*, *Kadın*, *Me-*

hasin ve *Kadınlar Dünyası*... Bu dergi ve gazetelerin bazılarının kurucuları, yöneticileri hatta yazarları arasında erkekler olsa da kadınların gitgide ağırlık kazandığı görülür. Kimilerinin ise hem kurucuları, sahipleri hem de tamamen yazar kadrosu kadınlardan oluşmuştur. *Şükûfezar* kurucusu da dahil tüm kadrosu kadınlardan oluşan ilk kadın dergisidir. Yazarlıkta Halide Edip, Fatma Aliye, Emine Semiye, Şükûfe Nihal, Şair Nigâr Hanım, İsmet Hakkı Hanım ön plana çıkmıştır.

Kadınların dergiler, gazeteler aracılığıyla sorunlarını dile getirmeye başlamaları, derneklerde örgütlenmeye evrilir. 1913'te kurulan Osmanlı Kadın Haklarını Savunma Derneği (Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvân Cemiyeti) güçlü bir örgütlenme örneğidir. Bu dernek, siyasal haklara odaklanmamış, daha çok kadınların eğitimi, toplumsal yaşama katılmaları, çalışma hayatında yer almaları ve hukuki eşitlik gibi konularda faaliyet göstermiştir (Adak, 2016: 23). Yardımlaşmak, kültürel paylaşımlarda bulunmak, ülke meselelerine çözüm aramak, farklı etnik gruplardan kadınların sorunlarına odaklanmak, feminist hareket için mücadele etmek gibi çeşitli amaç ve idealler etrafında daha pek çok dernek kurulmuştur (Çakır, 2016: 87). Osmanlı kadın hareketi içinde yer alan bazı yazar, düşünür, çevirmen kadınlar, Batı'daki kadın arkadaşlarıyla da etkileşim içindedirler. Onlarla, mevcut rejimin baskısından doğan sıkıntılarını paylaşmış, bunların çözümüne yönelik fikir alışverişinde bulunmuşlardır. Onlar aracılığıyla Batı'daki süfrajet hareketleri ve feminist mücadele hakkında bilgi edinmişlerdir. Senem Timuroğlu, *Kanatlanmış Kadınlar*'da Osmanlı ve Avrupalı kadın aydınlar arasındaki dostluğun, erkekegemen toplumsal yapıdan bunalan Osmanlı kadınları için Avrupa ülkelerine gitme şansı, bir çeşit "sığınma" imkânı da doğurduğunu söyler (Timuroğlu, 2020: 123). Bu dönemin kadın

aydınları arasında gösterdiği çabayla dikkat çekenlerden biri Fatma Aliye'dir. Timuroğlu, Fatma Aliye'nin kadın hak ve özgürlüklerine kafa yoran ve çözüm arayan önemli bir aktivist oluşunun altını çizerek onu Türkiye'deki feminist hareketin başlatıcılarından biri olarak anar. Fatma Aliye'yi, Batı'da Türkiyeli kadınların sesini duyuran bir öncü, hem Türkiye'nin hem de Müslüman coğrafyanın ilk kadın düşünürü olarak kabul eder (2020: 25).

1920'li yılların kapsamlı toplumsal ve siyasal alt üst oluşu, kadın hareketinin de seyrini değiştirir. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında şeriat düzeninin yerini laik yasaların alışıyla kadın hareketinde yeni bir sayfa açılır. Kadınların ailedeki ve toplumdaki konumlarıyla ilgili bir dizi değişiklik yapılır. Deniz Kandiyoti, Ortadoğu ülkeleri arasında kadın hakları konusunda bu denli erken bir tarihte, kapsamlı ve açık bir şekilde harekete geçen ilk ve tek devletin Türkiye Cumhuriyeti olduğuna dikkat çeker. Özellikle 1926'da İsviçre Medeni Kanunu'ndan yararlanarak oluşturulan Türk Medeni Kanunu'nun kabulüyle birlikte kadınlarla erkekler arasındaki hukuki eşitsizliğin giderilmesi yönünde mühim adımlar atılmıştır. Kadınlara yurttaş statüsü veren düzenlemeleri, onlara oy hakkı verilmesi izler. Kandiyoti bu kazanımların Batılı feministlerin eşit oy hakkı için verdikleri mücadele sonucu haklarını kazanmalarından farkını hatırlatır. Bu kazanımlar, mevcut iktidarın aydınlanma yanlısı seçkin (erkek) üyeleri tarafından, "Batılılaşma" ve "muasırlaşma" ülküleri çerçevesinde elde edilmiş veya sunulmuştu (Kandiyoti, 2015: 74). Cumhuriyet'in kuruluş döneminde kadın ile erkeğin yasal hak eşitliği hususunda attığı adımların hakkını teslim etmek gerekir. Öte yandan, modernleşme ülküsü çerçevesinde çizilen ideal Türk kadını tasarımının kadınları "özgürleştirirken" aynı zamanda baskıladığı ve kadın hareketi üzerindeki devlet kontrolünün feminist kadınlara hareket alanı

bırakmadığı da bir gerçektir. Bu durumun tarihte yer eden sembolik örneği Nezihe Muhiddin'dir. Cumhuriyet döneminin ilk siyasal parti teşebbüsü olan Kadınlar Halk Fırkası'nın kurulması için 1923 yılında yapılan resmî başvuruya Nezihe Muhiddin öncülük etmiştir. Yaprak Zihnioğlu, bu başvuruyu "Türkiye'nin ilk feminist bildirgesi" olarak sayar. Hükümet bu başvuruyu, uzun bir süre beklettikten sonra hiçbir gerekçe göstermeden reddetmiştir. Topluluk, hükümetin hoşgöreceği bir program düzenleyip ismini Kadınlar Birliği olarak değiştirir. Ardından cesur bir hamle gelir: Kadınlar Birliği, henüz kadınlara siyasal hakları verilmemiş olmasına rağmen Nezihe Muhiddin ve Halide Edip'i milletvekilliğine aday göstermiştir. Ne var ki bu hamle istenildiği gibi sonuçlanmaz. 1927 senesinde Nezihe Muhiddin hakkında, seçimlerde usulsüzlük yapmak gibi gerekçelerle davalar açılır. Çabalarının karşılıksız kalışı ve gördüğü muamele Nezihe Muhiddin'i ruhen yaralar. Sonrasında Birliğin yönetimini iktidara yakın kadınlar devralmış, bir süre sonra da Birlik "Türk kadınlarına tüm hakları zaten verilmiş olduğu", dolayısıyla görevini tamamladığı gerekçesiyle kendini fesh etmiştir (Zihnioğlu, 2003). Bundan sonra kadın hareketi sessizleşir, bir bakıma askıya alınır. Eril iktidarın gözünden bakıldığında başka öncelikler vardır; bu önceliklerin gereği yerine getirilmesi durumunda zaten "kadınların sorunları" da kendiliğinden çözülecek, kadın hareketi işlevsiz kalacaktır. Nezihe Muhiddin'in şahsında feminist kadın sesi susturulurken, bazı kadınlar sorunların ancak devlet eliyle çözüleceği düşüncesini içselleştirir.

1950'li yılların feminist tarihyazımında üzerinde durulan dönemlerden olmaması hatta tam bir suskunluk dönemi olarak görülmesi Ezgi Sarıtaş ve Yelda Şahin'e göre anlaşılır bir durumdur ve sadece Türkiye'ye özgü değildir. Sarıtaş ve Şahin, bu yılların, –feminist mücadele tarihinin bütü-

nü içinde– günümüz feministlerine ilham verecek bir zaman dilimi olmadığının altını çizerler. Oysa 1950'lerde de kadınlar, çalışma hakkı, eşit ücret, siyasette kadın temsili gibi istekleri dile getirmiştir. Ancak bu talepler ataerkil ve milliyetçi söylemle iç içe geçmiş, kadın hareketi eklektik bir niteliğe bürünmüştür (Sarıtaş ve Şahin, 2015: 627-628). Yine de, 1950'li yılların bu adeta görünmez kadın hareketinin gösterdiği çabalar, kadınların çalışma hayatına, eğitime, siyasal ve toplumsal alana daha çok dahil olmasına, toplumsal hayatın dinamiklerinin ve dönemin aile yapısının değişmesine katkıda bulunmuştur (2015: 664). Kadınlar, suskun sayıldıkları dönemde de, bir biçimde etkin failler olarak tarih sahnesindedirler.

1960'larda gelişen toplumsal muhalefetin içinde kadınlar daha aktif rol üstlenmeye başlamışlardır. 27 Mayıs darbesi sonrası gelişen toplumsal hareketlilik, sol akımın kazandığı ivme, dünya çapındaki '68 dalgası ve feminizmin dolaylı da olsa etkileri, kadınları girift bir şekilde etkiler. Batılı ülkelerde feminist hareket '68 dalgasının önemli bileşenlerinden olurken, Türkiye'de bağımsız bir kadın hareketinden bahsedilemez. Kadınlar seslerini esasen sol hareketin mücadelesi içinde duyurmuşlardır. Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası'ndan Türkiye Komünist Fırkası'na, Türkiye İşçi Çiftçi Sosyalist Fırkası'ndan Vatan Partisi'ne dek bütün sol-sosyalist oluşumlarda kadınlar üye ve sempatizan olarak yer almışlardır. 1970'li yıllarda, "ilerici, devrimci, emekçi" gibi sıfatlar taşıyan, Devrimci Kadınlar Birliği, Devrimci Kadınlar Derneği, İlerici Kadınlar Derneği ve Emekçi Kadınlar Derneği gibi kadın örgütleri de kurmuşlardır (Akal, 2011: 31-33). Bunların yanı sıra, çoğunlukla varlıklı ya da orta sınıftan kadınların başını çektiği, ağırlıkla hayırseverce motivasyonlara ev sahipliği yapan kadın örgütleri de olmuştur. Bu iki farklı örgütlenmedeki kadınlar arasında bırakalım birlikten, do-

laylı bir temastan hatta ortak bir söylemsel zeminden bile söz etmek mümkün değildir.

İlerici Kadınlar Derneği (İKD), öncelikle işçi mücadelesine destek vermek amacıyla yola çıkmış olmakla beraber kadınların kendi sorunlarını tartışabildikleri ve dayanışabildikleri alanlar yaratabilmesine ve feministleşmesine aracı olmuştur (Özdemir, 2016: 299). 1980'lerde güçlenecek olan kadın hareketinin aktif üyelerinin bazıları da eski İKD üyeleridir. Emel Akal, feminizm tartışmalarının ilk başladığı zamanlar feminist adlandırmasının önüne muhakkak Marksist kimliğini koyma kaygısını, *Kızıl Feministler: Bir Sözlü Tarih Çalışması*'nda içtenlikle anlatır. Kadınların sorunlarının çözümünü devrim sonrasına ve "herkesin kurtuluşuna" erteleyen yaklaşım, artık onları tatmin etmemeye başlamıştır. Akal, feminizmden neden "korktuklarını" ve feminizmin bizzat bir suçlama sözü olarak kullanılmasını da bu süreçte sorgulamıştır (2011: 18-19). Akal'ın *Kızıl Feministler*'de paylaştığı deneyimlerinde, Batı'da radikal feministlerin dikkat çektiği, sol politikada erkeklerin kadınlara uyguladığı psikolojik baskıyı hatırlatan unsurlar da bulabiliriz. Akal ve kadın arkadaşlarının Marksist kimliklerini feminist kimlikle "kesintiye uğratmamak" isteyişleri, içinde bulundukları koşullar gözetilince gayet anlaşılırdır. Erkek dava arkadaşlarının gerisine düşme ve sol mücadelenin kadınlarla erkeklerin ortak davası olduğu inancının zedelenmesi kaygısı ve tabii ki bir "ideolojik suç" gibi görülen feminizme karşı refleksle mesafe alışları, feminizmin ikinci dalgasının Türkiye'ye yirmi yıl rötarla gelişinin sebepleri arasındadır.

1980'li yıllara geldiğimizde artık Türkiye'deki feminist hareket, Batı'daki ikinci dalganın temel meseleleri etrafında örgütlenmeye, toplumsal cinsiyet mefhumunu daha çok sorunsallaştırmaya ve erkekegemen zihniyeti hayatın her alanında sorgulama yönünde kararlı adımlar atmaya başlamış-

tır. "Kişisel olan politiktir" önermesi Türkiyeli feminist kadınların radarına girmiştir. Esen Özdemir, Türkiye'de feminist hareketin, 1970'lerde sol örgütlerde aktif olarak yer alan ve birbirlerini tanıyan bir grup kadının evde, işyerinde ve siyasette kadın olma tecrübesi üzerine düşünmeye ve konuşmaya başlamalarıyla ortaya çıktığını tespit edenlerdendir. Bu kadınlardan bazıları, üniversitelerdeki asistanların örgütlendiği ve dönemin önde gelen demokratik kitle örgütlerinden biri olan TÜMAS'ın (Tüm Asistanlar Birliği) üyeleridir. Bu kadınlar, kadın-erkek ilişkilerindeki tahakkümü sorgulama ve bu ilişkilerde yaşadıklarını paylaşma ihtiyacı duyarak ayrıca bir kadın grubu oluştururlar. Özdemir, birliğin üyelerinden biri olan yazar ve çevirmen Gülnur Savran'ın, hareketin ortaya çıkmaya başladığı 1980'den 1986'da gerçekleşen Kadınlar Dilekçesi eylemine kadarki süreci "ideolojik mayalanma dönemi" olarak adlandırdığını aktarır (Özdemir, 2016: 301-303). Nilüfer Timisi ve Meltem Ağduk, 1980 öncesinde her türlü farklılığın ve "özel çıkar" sayılan meselenin özel alana hapsedilip, yalnızca "ortak kurtuluşun" peşinde siyaset yapıldığına değinirler. Onlara göre, 1980'lerden itibaren feminist kadınlar, özel ve kamusal alan arasındaki büyük ayrımı aşarak, özel alanı politik mücadelenin içine almışlardır (Timisi ve Ağduk, 2016: 13-14). Timisi ve Ağduk'un dikkat çektiği nokta, "kişisel/özel olan politiktir" sloganının Türkiye'deki alımlanışında, Batı'daki gibi özel alanın da eril iktidarca belirlendiği tespiti yanında, uzunca bir süredir kadınların kendi hak ve özgürlükleri için ayrıca dile getirmeye çalıştıkları taleplerin kamusal alana taşınan "ortak çıkarlar" kümesine dahil edilmeyip özel alana hapsedilmiş olmasının önemli payı vardır.

Bu adımların atılmasında önemli etkenlerden biri bilinç yükseltme gruplarıdır. Aksu Bora ve Asena Günal, 1980'lerde, dergi ve kitap kulübü çevrelerinde, ev toplantılarında bir

araya gelen kadınların, bilinç yükseltme çalışmalarının sağladığı güç ve birikimle evlerden kamusal alana taştıklarını aktarırlar (Bora ve Günal, 2016: 8). Bu gelişmede merkezler, İstanbul ve Ankara'dır. 1982 senesinden itibaren feministler bu şehirlerdeki kampanyalarla düşüncelerini ve itirazlarını kamuoyuna açıklama cesareti göstermeye başlamışlardır. Bu etkinlikler arasında en bilineni ve Türkiyeli feministler üzerinde yüreklendirici bir etki yaratanı, YAZKO'nun düzenlediği "Kadın ve Sorunları" adlı toplantısıdır. Bu toplantının şevkiyle birçok önemli feminist eser çevrilmiş ve açıkça, adlı adınca "feminizm" üzerine konuşulmaya başlamıştır. YAZKO'nun çıkartmakta olduğu haftalık gençlik dergisi *Somut*'ta bir sayfanın tamamen kadınlara ayrılması, o dönem için oldukça kıymetlidir (Timisi ve Ağduk, 2016: 15). 1989'da 1. Feminist Haftasonu ve 1. Kadın Kurultayı gibi etkinliklerden sonra, 1990'lı yıllarla birlikte kurumsallaşma dönemine geçilmiştir (Bora ve Günal, 2016: 8). Bora ve Günal'a göre, 1990'larda girilen bu kurumsallaşma döneminin arka planında, keşfetmenin ve heyecanın azalışı, siyasi ve ideolojik meselelerle yüzleşmenin doğurduğu yorgunluk da kendini hissettirecektir. Bora ve Günal, 1990'larla birlikte, 1980'li yıllardaki hareketin parçası olmayan kadınların, "Kürt hareketi ve İslâmi hareketle ilişki içinde feminist talepler" geliştirdiklerini ve bu talepler doğrultusunda örgütlenmeye başladıklarını eklerler. Diğer taraftan, bu yıllarda bir içe kapanma da kendini göstermiştir. Yazarlara göre, bu içe kapanmanın arka planında hareketin "yaşlanması", 1980'li yıllardaki öncülerin ortak çalışmalar esnasında yaşadığı hayal kırıklıkları gibi deneyimler ve siyasi gündemin basıncı yatmaktadır. Bu arada üniversitelerdeki genç feministler için yeni bir alan da açılmış, üniversitelerde Kadın Çalışmaları bölümleri kurulmuştur. Bu yıllarda pek çok feminist kadın dergisinin yayın hayatına başladığını da görürüz: *Feminist*, *Kaktüs*,

Pazartesi, *Jujin*, *Eksik Etek*, *Feminist Politika*, *Mutfak Cadıları* ve *Amargi* ilk akla gelenlerdir. Bu dergilerin öncesinde, ilk sayısı 1978 gibi erken bir tarihte çıkan *Kadınca*'yı anmak gerekir. Duygu Asena'nın kurduğu ve baş editörlüğünü üstlendiği *Kadınca*, popüler kültüre angaje bir yayın olarak, feminizmin popülerleşmesine katkıda bulunmuştur.

2020'lere gelindiğinde, Türkiye'de kadın hareketi ve feministler kendilerine bir varlık alanı açmayı başarmış, erkekegemen ilişkileri sorgulamada ve değiştirmede önemli adımlar atmış durumdaydılar. Kadınlar, ikincil konumda bırakıldıkları alanlarda daha fazla söz sahibi olabilmek için, her türlü ayrımcılığı ve erkek şiddetini ortadan kaldırmak için mücadele vermeye de devam ediyorlar.

Edebiyatın Cinsiyeti

Acaba ne zaman öleceğim? Ne zaman tamamlanacak can çekişmesi. Kız öğrencilerimden biri, Anna Karenina ya da Madame Bovary gibi yattığımı görse, kimbilir nasıl güler!

– ADALET AĞAOĞLU, *Ölmeye Yatmak*, s. 31

Ama yaşamak zorunda olmak, sürdürmek, ısrar etmek. Bu Tante Rosa demektir.

– SEVGİ SOYSAL, *Tante Rosa*, s. 66

1980 öncesinde edebiyattaki hâkim sesler

Toplumun eril hiyerarşik yapılanması edebiyatta da tezahür eder. Edebiyatı edebiyat yapan isimlerin, "başyapıt" tanımını hak eden metinlerin sahiplerinin esasen erkekler olduğu yönünde bir algı maalesef güçlü. Bu üretim-tüketim kalıbının hâkim olduğu bir ortamda kadın karakterlerin temsilinde de kalıp rollerin, şablonların hâkimiyet kurduğunu görürüz.

Şablonlaşmış kadın temsilleri edebiyat tarihi boyunca tekerrür eder. Hatice Meryem, bu durumu özetleyen bazı örneklere değinirken 17. yüzyılda yazılmış bir meddah hikâ-

yesinden bahseder: *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*. Kitaptaki iki kadından biri Hançerli Hanım, diğeri ise bir cariyedir. Hançerli Hanım, âşık olduğu genç adamla arasına giren cariyesini yılanlı bir ormana atacak kadar gözünü karartmış bir kadın olarak tasvir edilir. Cariye ise "gözüyaşlı" tabir edilen, masum bir kadın olarak çizilir. Bu iki kadın tipi Tanzimat dönemi romanlarında sıklıkla karşılaşılan örneklerdendir. Dönemin yazarları –ki değişen toplumu yeniden şekillendirme motivasyonuyla hareket etmektedirler– cariye karakterini sadakat ve fedakârlık gibi erdemlerle yüceltmeyi, Hançerli Hanım'ı ise şeytani özelliklere sahip olarak gördüklerinden aşağılamayı tercih etmişlerdir. Meryem, Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki iki meşhur karakterin, Mahpeyker'in ve Dilâşûb'un da benzer kadın tipler olduğuna değinir. Meryem'in analizine göre, Tanzimat döneminde evine, kocasına sadakat gösteren ve onun için fedakârlıkta bulunan cariye kadın tipi Cumhuriyet döneminde bu duygularını topluma adamıştır. Toplumu bu duygusal emeğiyle ilerletmeye ve eğitmeye çabalar. Bu dönemki yazarlar, kadınları adeta bir Batılılaşma ajanı gibi tasarlarlar. Yaşantısı evde kurulan ve cereyan eden, Avrupa adabına uygun bir şekilde akşamları çocuklarına kitap okuyan, yemek sofrası ve salon görgüsü öğreten, yurt sevgisi aşılayan kadın temsilleridir bunlar (Meryem, 2013: 67-68). Kadınların özellikleri dönemine göre güncellenir ama erkek bakış açısıyla idealleştirilmiş kadın tipleri yaratma alışkanlığı baki kalır.

Yerleşik temsillerin ötesini tahayyül eden, şablonlara itibar etmeyen yazarlar da olmuştur. İlk dalga kadın hareketinin öncü isimleri bu bilinci, kurmaca eserlerine de taşımıştır. İlk örneklerden bazılarına hayat verenler Nezihe Muhiddin ve Şükûfe Nihal Başar'dır. Her iki yazarın kitapları da ağırlıklı olarak 1930'lar ve 1940'larda yayımlanır. Nezihe Muhiddin, içine girdiği bir çeşit "suskunluk döneminde"

evinde yakın arkadaşlarıyla bir araya gelip çay toplantıları yapmış ve roman yazarak geçimini sağlamaya çalışmıştır. Yaprak Zihnioğlu, bu verimli yazarın Türkiye tarihinden silinmeye çalışılmış olduğunu söyler (Zihnioğlu, 2003: 259). Tanıl Bora da, Nezihe Muhiddin'in bir beyanatında kendisinden önceki dönemlerde ağırlıklı olarak kadınların "şefik kalbi"nden bahsedildiğini, oysa artık "kadının dimağıyla" hareket edeceğini söylemiş olmasına dikkat çeker (Bora, 2017: 764). Nezihe Muhiddin'in bu sözleri, Batı'daki birinci dalga kadın hareketinden Mary Wollstonecraft ve yol arkadaşlarının getirdiği eleştirileri andırır. Onlar da kadınlığın yumuşak kalplilik, itaatkârlık ve tavizkârlıkla özdeşleştirilmesinden, salt duygusal özelliklerle anılmasından rahatsızlık duymuşlardı. Nezihe Muhiddin siyaset yapma hakkı elinden alınınca düşüncelerini romanlarına taşımaya ve bu eserlerde kadınların maruz kaldığı maddi ve psikolojik şiddeti dile getirmeye başlamıştır. Onun, duygular yerine akla, kadınların rasyonelliğine ve özgürlüğüne vurgu yapması o dönemin resmiyet kazanmış ideal kadın sunumuna uymaz. Bunu yaparken, içerikle uyum gösteren karamsar bir anlatım kullanır. Bora, Şükûfe Nihal'in de toplumsal düzen yüzünden muzdarip olan kadınların durumuna yönelik düşüncelerini ve aslında bir anlamda yarım kalan "dava"yı romanlarında sürdürdüğünü belirtir (2017: 764). Bu dönemin aydın kadınları, hissettikleri baskıya ve dışlayıcı tavra karşın, bir şekilde kendilerini ifade edebilecek alanlar yaratmayı bilmişlerdir. Burada en büyük imkânı da edebiyatta bulmuşlardır.

Erkeklerin hâkim olduğu bir edebiyat ortamında kadınların üretimleri sınırlı kalmış, kendilerini kabul ettirmekte zorluk yaşamışlardır. Bu onları, kendini ispat etmeye dönük "fazladan" veya nafile, her koşulda yıpratıcı bir çabaya da sürükler. Erken dönem kadın hareketinin başlıca figürle-

rinden Fatma Aliye'nin yazın hayatında, tam da buna tanıklık ederiz. 1890 yılında İstanbul'da George Ohnet'nin *Volonté* isimli metninin çevirisi *Meram* adıyla yayımlandığında, kitabın çevirmeni olarak "Bir edibe" görünür. Çeviriyi yapan kişi edebi kamuoyunda merak konusu olur. Sonunda kitabın çevirmeninin Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı Fatma Aliye Hanım olduğu öğrenilir. O tarihten itibaren Fatma Aliye, "*Meram* Mütercimi" olarak ünlenir ve yazdığı metinlerin altına bu imzayı atar. Zekâsı ve öğrenme isteğiyle ailesinin dikkatini çeken Fatma Aliye özenli bir eğitimden geçmiştir. Öğretmenleri arasında yazar ve gazeteci Ahmet Mithat Efendi de vardır. Ahmet Mithat ona "manevi kızım" diyecek kadar çok bağlanır. Öyle ki, zekâsına ve yeteneklerine hayran olduğu Fatma Aliye'nin bir yazar ve düşünür olarak kendisini nasıl yetiştirdiğinin hikâyesini *Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu* adlı kitapta anlatır (Ermat, 2011: 5-6).[1] Fatma Aliye 1936'da öldüğünde geriye, onlarca roman, makale ve çeviri bırakır. Bunlardan biri de Ahmet Mithat Efendi ile beraber kaleme aldığı *Hayal ve Hakikat* (1891) adlı romandır. Ne yazık ki roman "Bir kadın ve Ahmet Mithat" imzasıyla yayımlanmıştır.

Kısacası, yaşadığı dönemde Fatma Aliye'nin bir yazar olarak isim hakkı teslim edilmez. Bu Türkiye'ye özgü değildir. Dünyanın her yerinde birçok kadın yazar kendi ismi yerine farklı sıfatlarla ve mahlaslarla anılmış, çifte standarda maruz kalmıştır. Hatta kimilerinin erkek isimleri kullanmaya zorlandığını, bu şekilde tutunmaya, var olmaya çalıştığını da biliyoruz. Yazarlığın, dahası yaratma işinin erkeğe has bir özellik olduğu yönündeki inancın hâkim olduğu bir zamanda, kadının eser ortaya koymaya kalkışması münasebetsizlik

1 Ahmet Mithat Efendi'nin 1895'te yayımlanan *Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu*'nun (*Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*) günümüz Türkçesiyle yeniden kitaplaştırılmasına çevirmen Bedia Ermat aracı olur.

olarak görülmüştür. Doğaya da karşı çıkmak, bir çeşit suç işlemek şeklinde yorumlanmıştır, bu girişim. Berna Moran, kadının yazarlığa kalkışmasına duyulan tepkiyi anlatan ilginç bir örnekten bahseder. Peyami Safa'nın yazdığı 1933 tarihli *Bir Tereddüdün Romanı*'nda ana karakter Peyami Safa'yı temsil eden bir yazardır ve bu yazar, edebiyata meraklı kitap çevirmeni kadın karaktere, kadınların yaratıcı yazarlık işini asıl sahiplerine yani erkeklere bırakıp anne olmalarını, kalemleriyle değil rahimleriyle yaratmaları gerektiğini öğütler. Moran, bu roman karakterinin anlatmak istediği şeyi, erkeğin ya baba olması –penisiyle çocuk yapmalı– ya da sanatçı olup doğum sancısı çekercesine ruh azabı çekerek kalemiyle yaratması gerektiği şeklinde yorumlar (Moran, 2016: 257-258). Moran'ın getirdiği yorum, dönemin popüler erkek yazarlarındaki erkeklik yanılsamasını, başka deyişle erkekliğe atfettikleri "yüce" anlamları gözler önüne serer.

Kadınların yaratıcı eylemlerde bulunmalarına, cinsiyet rollerinin dışına çıkıp erkeklerle özdeşleştirilen rolleri üstlenmelerine dönük bir korkuyu da ele verir bu örnekler. Sözde üstünlüğü, kontrolü yitirme telaşı duyurur sanki kendini. Bu korkunun, reaksiyonun, savunmanın nakaratı olarak, annelik kutsanır (kadınlara en çok annelik yakışıyordur), yedekte tutulan diğer roller de devreye sokulur. Bir erkeğin eşi ya da kızı olması itibarıyla tanımlanır çoğu kez kadın. Yazar Suat Derviş'in de bununla ilgili tatsız bir tecrübesi vardır. Fatmagül Berktay, Suat Derviş'in "Kadın olmaktan utanmıyorum, yazar olmakla da iftihar ediyorum. O unvan benim yegâne servetim, biricik iftiharım ve ekmeğimdir," sözlerini anarak yazarın her fırsatta 16 yaşından itibaren yaşamını yazı yazmakla kazandığını dile getirişini hatırlatır. Derviş, bir toplantıda kendisini "Türkiye Komünist Partisi Genel Sekreteri Reşat Baraner'in eşi" diye takdim edenlere sinirlenir ve ayağa kalkıp onlara "Hayır, ben yazar Suat Der-

viş!" der (Berktay, 2018: 205). Yazarlığın, dahası genelde yaratma eyleminin erkeğe has olduğu kanısının hâkim olduğu bir ortamda kadınların tek başına yazar kimliğiyle kabul görmeleri imkânsızlaşır.

Kanon oluşturma girişimlerine göz attığımızda da aynı şeyi görürüz. Türkiye'de modern anlamda roman ve öykücülüğün geçmişine bakıldığında, Geç Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine, günümüze kadar kanon diye adlandırılan listeler yapılmıştır. Bu listelerde ortaklıklar kadar dönemine göre farklılıklar da olur. Hangi dönemde olursa olsun hepsinde belki de ilk göze çarpan, kadın yazarların kanonda pek yer bulamamasıdır. Kanon oluşumunda kadınların saf dışı bırakılması, okurların, yazarların ve edebiyat çevrelerinin edebiyat anlayışlarının şekillenişinde de kadınların saf dışı kalması demektir.

Murat Belge, modernleşmenin ve aslında modernizme dair her şeyin başına dönerek, Yeni Edebiyat dendiğinde ilkin Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın akla geldiğini söyler. Ders kitaplarında kanon denebilecek her toplamada bu yazarlara denk geliriz. Belge, ilk ve ciddi kanon oluşturma girişiminin Abdülhamid dönemi sonrasında yapıldığının altını çizer. Belge'ye göre, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* birinci sınıf bir edebiyat tarihi kitabıdır ve bu metin içinde edebi değerlendirmenin yolunu saptıran herhangi bir değerlendirme ölçütü yoktur. Tanpınar'ınkinin aksi yönünde kanon girişimleri de olmuştur. Mesela *Genç Kalemler* dergisi milliyetçi ideolojinin baskın olduğu bir kanon girişiminde bulunur. Ali Canip, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin'in başlıca yazarları olduğu dergiden sonra da buna benzer girişimler gerçekleştirilmiştir. Belge, Cumhuriyet dönemindeyse çok daha istikrarlı ve kurumlaşan bir yapı yaratıldığını dile getirir. Behçet Kemal, Yahya Kemal, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hasan Âli Yücel, Fa-

lih Rıfkı, Ruşen Eşref, Namık Kemal, Abdülhak Hamid, Recaizade Mahmut Ekrem gibi isimler başı çeken yazarlardır. Bu isimler "edebiyatın adamları" olarak anılırlar. Aralarında tek bir kadın yazarın adı geçer, o da Halide Edib Adıvar'dır (Belge, 2009: 84-92). Halide Edib ayrı bir saygınlığa sahiptir. Zaman zaman eleştirel tavrıyla sivrilmiş olsa da aslında daha çok Cumhuriyet döneminin resmî ideolojisinin kadınlara çizdiği sınırlar içerisinde kalmış ve esasen "vatanperver" biri olarak itibar görmüştür. Azade Seyhan, erken Cumhuriyet dönemi metinlerinin, toplumsal gelişmelerle yazarların bireyselliklerinin ya da onların "alter egolarının", yaşam yolculuklarının kesişmesi noktasında konumlandığını söyler. Seyhan'a göre, bu tespit özellikle, kendi hayat hikâyesi kitaplarındaki kadın kahramanların maceralarıyla örtüşen Halide Edib için geçerlidir (Seyhan, 2014: 70). Kadınların toplumsal hayatta varlık gösterememesi ve erkeklerle eşit haklara sahip olamaması Halide Edib'in ilk dönem kurmaca metinlerinde sıklıkla tekrar eden bir unsurdur. Hem Osmanlı'dan miras kalan kültür özellikleri ve İslâmi değerler hem de Batılı kadınlık özellikleri Halide Edib'in bu ilk romanlarındaki kadın kahramanlarda toplanmıştır (2014: 71). Halide Edib'de otobiyografik unsurlarla birlikte güçlü bir idealize edilmiş kadın tiplemesi de ortaya çıkar. Bu kadınlar, Batılı kadınlara benzer meziyetler edinirken aynı zamanda geleneksel değerlere de bağlı kalmışlardır. Öte yandan, yine tam da o dönemin ruhuna uygun bir şekilde milliyetçi ve militarist öğelerle örülü bir feminist duruş da sergiler Halide Edib. Deniz Kandiyoti, Halide Edib'in özyaşamöyküsünün, hayatı boyunca uzlaştırmaya ve sentezini yapmaya çalıştığı etkileri yansıttığına değinir. Edib, bir kadın örgütünün kurulmasında etkin rol oynamıştır ama kariyerinin tepe noktasına ulaşması, ulusal bağımsızlık savaşına eylemli olarak katılması sayesinde olmuştur. "Yurdun" savunulması için coş-

kulu konuşmalar yapmış ve kitlelere seslenmiştir. Kandiyoti, Halide Edib'in kadın kahramanlarının, bu bağlantıyı yansıtıyor oluşuna dikkat çeker; onlar yalnızca namuslu, iffetli görünmekle kalmayıp toplumsal ve siyasal açıdan etkin olan karakterlerdir (Kandiyoti, 2015: 158-159).

Halide Edib'e gösterilen saygı ve ihtimam, ne yazık ki dönemin diğer kadın yazarları için geçerli değildir. Safiye Erol, bu dönem saygınlık çemberinin dışında bırakılan kadın yazarların sembolik bir örneği gibidir. Kanon girişimlerinde adı anılmayan, zamanının edebiyat otoritelerince metinleri dikkate alınmayan bir yazardır. Murat Belge, Türkiye'de kanon tartışmaları hakkında ilk kez ciddi ciddi düşünmeye başlama sebebinin, Safiye Erol'un kitaplarıyla karşılaşması olduğunu dile getirir. Adını bile duymadığı Erol'un bir kitabını rastlantı sonucu okumuştur. Erol'un, Halide Edib'den pek de aşağı kalmayan bir yazar olduğunu ve onun bilinçli bir şekilde kanonun dışında tutulmuş olabileceğini düşünür (Belge, 2009: 84). Selim İleri'ye göre, Erol'un 1944'te yayımlanan *Ülker Fırtınası* romanı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1948 yılında tefrika edilen *Huzur*'unun öncüsüdür. İleri, Tanpınar'ın hiçbir şekilde Erol'un bu kitabından bahsetmeyişini eleştirir; Erol'a hak ettiği saygınlığın verilmeyişine sitem eder (İleri, 2015: 319). Safiye Erol oldukça üretken de bir yazardır, tek kitapla yetinip kenara çekilmemiştir. Buna rağmen tuhaf bir biçimde görünmez olmuştur. Murat Belge, bu kadar iyi yazan bir kadından nasıl olup bihaber kalındığı sorusunun peşine düşer, Erol'un adeta itinayla çemberin dışında bırakılmasının nedenlerine eğilir. Kendisine en makul görünen nedeni şöyle ifade eder: "Herhalde Safiye Erol, bu ülkede, bu ülkenin edebiyatında kimin önemli olması gerektiğine karar veren çevrenin dışındaydı ve o çevreye 'Kalıcı olmak istiyorum' dilekçesini ('iyi hal kâğıdı' eşliğinde) sunmayı unutmuştu." Belge'ye göre, Tanpınar'ı, Halide Edib'i ve

Hüseyin Rahmi'yi geride bırakan muazzam bir mekân kavrayışı vardır Erol'da. Bunlara ek olarak, Belge onu dünyaya bakışında da daha özgür bulur; çağdaşı Türkiyeli kadınların hâkim tipolojisinden farklı olarak kendini dizginlemek için çaba harcamamıştır. Türk romancılarında sıklıkla karşılaşılan "ahlâkçı" tavırdan kaçınmıştır. Mesela tutkunun karşısına ahlâkı koymamıştır (Belge, 2009: 228-231). Halide Edib ve Safiye Erol örnekleri, hâkim ideolojilerin belirleyiciliğini de hatırlatır. Halide Edib'in resmî ideolojiye olan bağlılığı ve resmî kurumlarla yakın ilişkisi, aktif politik kimliği, onun edebiyatının saygınlığını ve görünürlüğünü besleyen bir unsurdur. Safiye Erol'un durumu ise tam tersidir. Belge'nin de belirttiği gibi, sadece edebi üretim sınırları içerisinde kalması, bunun dışına çıkmaması da, hak ettiği ilgiyi ve özeni görememesinde bir etken olabilir.

1960'lı yıllarda Türkiye çok hızlı biçimde siyasi-toplumsal ve kültürel bir dönüşüm içine girer. Kadının statüsünün değişip dönüşmeye başlaması bu dönüşümün önemli bir tezahürüdür. Ayşegül Yaraman, Türkiye'de kadının statüsünün dönüşümünün, geçmişten günümüze bir bakışla anlamını yitiren küçük zamansal kaymalarla, dünyadakine benzer bir çizgi izlediği kanısındadır. Batı'da 1960'lı yıllarda başlayan kültürel tabanlı farklılıklara rağmen eşitlik mücadelesi, Türkiye'de 1980'lerin ikinci yarısında hareketlilik kazansa da Yaraman'a göre, aradaki yirmi yıllık süreçte, Türkiye'de kadınlar tam bir suskunluk içinde olmamışlardır (Yaraman, 2015: 36). Beyhan Uygun Aytemiz, 1960'lı yıllarda bu adı ve kimliği kullanmaksızın kendini gösteren feminist etkinin edebiyata yansıması sonucunda Marksizm, psikanaliz, dilbilim gibi çeşitli disiplinlerle ilişki kuran bir feminist eleştiri geleneğinin oluştuğunu; bu geleneğin, disiplinlerarası, çoğulcu yapısıyla erkekegemen edebiyat geleneğinin yarattığı ve yaygınlaştırdığı kadın ve erkek imgelerinin çözümleme-

sinde önemli adımlar atılmasını sağladığını ileri sürer. Böylelikle, kadınların edebiyat tarihi içindeki yerlerinin, edebi gelenekle kurdukları ilişkinin saptanması ve kadına özgü edebi geleneğin ortaya çıkarılması yönünde de gelişmeler sağlanmıştır (Aytemiz, 2016: 65). Benzeri bir tespiti yapan Tanıl Bora da 1960'lardan itibaren gelişen kadın edebiyatının, hâkim edebiyat anlayışının yarattığı kadınlık imgesiyle meselesi olan eleştirel bakış açısını genişletirken okurları kadın hareketinin ikinci dalgasının gündemine hazırladığını belirtir. Bora, bu yazarlar arasında Sevim Burak, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil, Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Füruzan, Peride Celal ve Tezer Özlü'yü sıralar (Bora, 2017: 774). Edebiyat bir direniş, bir karşı koyma aracı haline gelmiş, iki feminist dalga arasındaki dönemin sesi olmuştur.

Edebiyatın bir direniş aracı haline gelmesini sağlayan koşullarda, 1950'lerin 1960'ları hazırlayan siyasi ve toplumsal-kültürel dönüşümünü de ihmal etmemek gerekir. CHP'nin 27 yıllık tek başına iktidarından (22 yılı tek parti dönemidir) sonra 1950'de Demokrat Parti (DP) iktidara gelmiştir. 1950'ler, Türkiye'nin kapitalist piyasa toplumu olmaya geçiş dönemidir. Bu dönüşümün beraberinde getirdiği bir hareketlilik vardır; kentleşme hızlanır, bir kültür endüstrisi yavaş yavaş oluşmaya başlar. Tek parti iktidarının sona erişi, siyasi düşünce dünyasında dünyaya açılmayı hızlandırmış, geçici bir rahatlamaya da yol açmış, ancak DP iktidarının her türlü muhalefete karşı şiddetli bir iktidar geleneğini modernleştirerek devam ettirmiştir. 1960'lı yılların İslâmcı ve milliyetçi akımlarının filizleri, 1950'lerde oluşur. Bora ve Ünüvar'a göre, anti-komünizm dönemin "resmî ve millî ideolojisi"dir. Uluslararası konjonktürün gereği olarak çok partili rejime geçilirken, demokrasinin sınırları katı bir anti-komünizmle çizilmiştir (Bora ve Ünüvar, 2015: 159-160). Kısacası, 1950'ler sol fikriyatın ağır bir şekilde bastırıldığı

bir dönemdir. Bu darlıkta, alternatif dergilerde yapılan edebiyat tartışmaları, edebi metinler ve denemeler sol düşünceye bir patika açar. Öte yandan 1950'li yıllarda yenilikçi eğilimlere sahip sanatçılar, "üslupta kişisel özgürlük" üzerinden bir yol açmaya çalışırlar (Ödekan'dan aktaran Dirlikyapan, 2007: 130).

1950'lerin edebiyat ortamını iki ana çizginin belirlediğini söyleyebiliriz. İlki toplumcu gerçekçiliğin, ikincisi modernist eğilimlerin etrafında belirginleşir. Köy romanları, toplumcu gerçekçiliğin bir alt türü olarak öne çıkar. Diğer yandan, diğer sanat dallarındaki gibi edebiyatta da modernist bir dönüşüm gerçekleşir. Tanzimat'tan bu yana hâkim olan, edebiyatın toplumsal yarar sağlaması düşüncesi sarsılmaya başlar. "1950 kuşağı öykücüleri" diye anılan yazar-aydın topluluğu bu modernist dönüşümün lokomotifi haline gelir. Vüs'at O. Bener, Ferit Edgü, Leylâ Erbil, Nezihe Meriç, Bilge Karasu, Demir Özlü, Orhan Duru, Erdal Öz, Onat Kutlar, Adnan Özyalçıner, Feyyaz Kayacan, Özcan Ergüder ve Yusuf Atılgan bu topluluğun başlıca isimleridir. Bireyin yalnızlaşması ve topluma yabancılaşması modernist eğilimlere kulak veren yazarların ortak meseleleridir. Aslı Uçar, bu yazarların yapıtlarının çoğunda, bireyin kapitalist burjuva düzeniyle uyumsuzluğunun ve bu düzene karşı bireysel başkaldırısının özgün bir dil kullanımı ve deneysel anlatı teknikleriyle ortaya konulduğundan bahseder (Uçar, 2015: 482). Bu dönemin yenilikçi ve muhalif yazarları, siyasal ve toplumsal-kültürel yerleşik düzenle aralarına mesafe koymak isterler. Jale Özata Dirlikyapan,[2] o yıllarda yirmili yaşlarını sürmekte olan yenilikçi edebiyatçıların bir araya gelip tartışmalarını olanaklı kılan mekânların genellikle meyhaneler oldu-

2 Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* isimli kitabında 1950 kuşağı öykücüleri üzerine kapsamlı bir çalışma ortaya koyar.

ğunu aktarır. Meyhanelerin veya "içkili ev toplantıları"nın, dönemin edebiyat ortamında sadece rahatlamaya ve hoşça vakit geçirmeye yönelik basit bir "gece yaşantısı" işlevi görmediğini belirtir (Dirlikyapan, 2007: 35). Bu toplantıların ve sohbetlerin birikimleri dergilere ve kitaplara taşınır ve böylece edebiyatta yeni eğilimlere kapı aralanır.

Edebiyat geleneğinde yavaş yavaş kırılmaların yaşandığı, içerikte ve üslupta yeniliğe ve bireysel özgürlüğe açılınan bu dönemin, çalışmamda odaklandığım yedi yazarın metinlerindeki feminist duyarlılığın arka planında ön açıcı bir rol oynamış olduğunu tahmin ediyorum. Bu yenilikçi çabaların onlar için, yeni ve farklı şeyler ortaya koymada elverişli enstrümanlara dönüştüğünü düşünüyorum. Osmanlı'dan itibaren egemen olan eril edebiyat anlayışının çatırdama seslerini de buralarda işitiyorum...

Erkekegemen yazın geleneğinin panzehiri: Feminist edebiyat eleştirisi

Feminist edebiyat eleştirisi, feminizmin ataerkil toplumla yaşadığı çatışmayı edebiyata taşır. Edebi metinlerdeki erkekegemen anlayışı, bu anlayışın yarattığı cinsiyet rollerini, değerleri ve söylemi sorgular. Kadınların edebiyatta da ikincilleştirilip değersizleştirildiğini ve böylece ataerkil yapının desteklenip bu düzenin beslediği anlayışın devam ettirildiğini su yüzüne çıkarır. Bununla kalmaz, yerleşik anlatı geleneğinin, egemen söylemin ötesinde bir edebiyat anlayışını ve ortamını tahayyül eder, bunu hayata geçirmenin imkânlarını araştırır.

Edebiyat eleştirisinde de diğer eleştirel düşünme biçimlerinde olduğu gibi tarihsel ve toplumsal koşullar göz önünde bulundurulmak zorundadır. Bunlara ek olarak ele alınan edebiyat metinlerinin ideolojik bağlantısı ve konumu da he-

saba katılmalıdır. Jale Parla'nın da belirttiği gibi içerik ve biçimin birlikte değerlendirilip egemen söylemin nasıl bir rol üstlendiğinin farkına varılması gerekir. Parla'ya göre feminist eleştiri, daha önce hiçbir edebi yaklaşımın metodolojisinde yer vermediği bir analitik araca, toplumsal cinsiyete yer vermiştir. Böylece, feminist eleştiri bu analitik araçla edebi gelenekleri oluşturan klasik metinleri tekrar okuyup değerlendirerek yeniden anlamlandırır. Sadece klasiklerle kalmayıp bunlara çağdaş örnekleri de ekler (Parla ve Irzık, 2011: 19-20). Feminist eleştiri, içerikte ve biçimde edebiyatın ayarlarıyla oynar. Edebiyatı edebiyat yaptığına inanılan değerlerin tarihsel ve ideolojik olarak inşa edilmiş fikirler olduğunu ortaya sererek değerlendirme ölçütlerine müdahalede bulunur.

1970'li yıllarla birlikte, hem feminist edebiyat eleştirisi hakkında hem de bu eleştiri türünün edebiyat metinlerindeki çözümlemelerinin iyi ve özgün örneklerinin sunulduğu kitaplar yazılmaya başlanır. 1970 tarihli *Cinsel Politika*'da Kate Millett, dönemin en popüler yazarlarından Henry Miller'ın cinsiyetçi metinlerini "cinsel politika örnekleri" olarak ele alışıyla ses getirir. Millett, her ne kadar psikanalitik kuramla sınırlı kalmış olsa da, metinlerdeki eril cinsiyet kalıplarını çözümleme girişiminde bulunan ilk isimlerdendir. 1977 senesinde de Elaine Showalter'ın *Kendilerine Ait Bir Edebiyat* (*A Literature of Their Own*) adlı kitabı yayımlanır. Showalter burada metinlerdeki cinsiyetçiliği ele aldığı kadar kadın yazarların metin üretirken geçirdikleri evreler hakkında tarihsel bir bakış sunar. 1840'lardan günümüze kadarki yazım tarihini üç ana evreye ayırır. İlk evrede (1840-1880) kadın yazarlar erkek yazarları taklit etmişlerdir. Erkeklerin bakış açısını, oluşturdukları kadın tasvirlerini, kadın tiplerini ve hatta kadınlar hakkındaki düşüncelerini kabul ederek tıpkı erkekler gibi yazarlar. İkinci evre-

de ise (1880-1920) taklit son bulur, kadınlar bilinçlenirler ve uğradıkları haksızlıkları anlatmaya başlarlar. Asıl feminist tavır tam bu noktada ortaya çıkmaya başlar. Bu bir karşı çıkış evresidir. Sonuncu evre ise 1920'lerden başlayıp günümüze uzanır. Artık, kadına özgü bir yazın imkânının peşine düşülmüştür (aktaran Moran, 2016: 256). Bu son evrede varılan bilincin kökenleri ve aslında çekirdeği de, yine feminist edebiyat eleştirisinin gündeme getirdiği, 18. ve 19. yüzyıllardaki üretim koşullarında kadın yazarların direniş stratejilerinde yatar. O dönemlerde doğrudan anlatımdan ziyade daha örtük anlatım stratejileri geliştirilmeye başlamıştır. Yüzeyde görünenin altına derin anlamları gizlerler kadın yazarlar. Erkekegemen topluma ve edebiyata duyulan isyan aşikâr bir şekilde değil de mesela "deli kadın" karakterler aracılığıyla sergilenir. 1979'da yayımlanan *Tavanarasındaki Deli Kadın*'da Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın da dediği gibi: "Çağdaş kadın yazarlar bugün, kaleme enerji ve otorite ile sarılabiliyorsa, bunu 18. ve 19. yüzyıllardaki anneleri, hastalık hissi veren bir tecrit, delilik hissi veren bir yabancılaşma ve kendi edebi altkültürlerinde yaygın yazarlık endişesinin felç hissi veren belirsizliği ile mücadele etmiş oldukları için yapabilmişlerdir" (Gilbert ve Gubar, 2016: 100). Elaine Showalter, "19. yüzyılın kendine has tarihi çerçevesi bağlamında histeriyi bir tür bilinçdışı feminist protesto olarak görmek mümkündür," der (aktaran Sakman, 2018: 23). "Kadın deliliği" teması temelde erkek yazarlarca üretilmiştir. Toplumda eril normlara uyum sağlayamayan, bu normları yıkma potansiyeli taşıyan ve başa çıkılamayan kadınları itibarsızlaştırmak için yürütülen bir yöntem olarak doğar erkeklerin elinde (2018: 23). Kadınlarsa kendi edebiyat metinlerinde kadın deliliği temasına yer vererek aslında yaratıcı bir eylemde bulunurlar. Erkeklerin kullandığı bu itibarsızlaştırıcı yöntemi onların elinden alıp tersine çevirmekle bir

protesto biçimine dönüştürürler. Ben bunu, el çabukluğuyla bir silahı karşısındakinin elinden kapıp, o silahın kendisine (erkeğe) doğrultulmasına benzetiyorum.

Sandra Gilbert ve Susan Gubar, *Tavanarasındaki Deli Kadın*'a "Kalem metaforik bir penis midir?" sorusu ile başlarlar. Bu sorunun altında yatan şey, İngiliz şair ve klasik edebiyat profesörü Gerard Manley Hopkins'in bir sanatçının en önemli özelliğinin "erkeklerde bir tür doğal yetenek olarak bulunan ustalıklı icra" olduğunu ve bunun da erkekleri kadınlardan ayırdığını iddia edişidir. Hopkins'e göre, erkek cinselliği sadece analojik bağlamda değil, eylemsel olarak da edebiyatın, edebi gücün özünü oluşturur. Gilbert ve Gubar, Hopkins'in aslında Viktoryen kültürde yaygın kabul gören bir kavramı dile getirdiğine değinirler. Tanrı'nın dünyaya babalık etmesine benzer şekilde yazarın da metne babalık ettiği fikri etrafında kurulan bu ataerkil düşünce, Batı edebi geleneğinde sadece o zaman değil her dönemde etkili olmuştur. Gilbert ve Gubar bu bağlamda, Edward Said'in "author" sözcüğünün kökenlerine dair düşüncelerine yer verirler. Said, söz konusu metaforun, yazar, tanrısal konum ve aile babası kavramlarının iç içe geçtiği "author" sözcüğünün üzerine inşa edildiğini ortaya koyar (Gilbert ve Gubar, 2016: 46). Bu gibi örnekler bazı şeylerin coğrafya fark etmeksizin geçerliliğini koruduğunu gösterir. Bir önceki alt başlıkta Berna Moran'dan naklederek hatırlattığım Peyami Safa da bunun bir örneğidir.

Erkek yazarların yarattığı ve bilinçli ya da bilinçsizce kadınların da devam ettirdiği klişe kadın tipleri, karşıtlıklar üzerine oturur. Bir tarafta, erkeklerce istenen, idealleştirilen "masum, namuslu, itaatkâr" kadın karakterler yer alırken, diğer tarafta, bunun tam tersi, istenmeyen, olumsuzlanan, canavarlaştırılıp kötülüklerin kaynağı olarak tasvir edilen kadınlar vardır. Feminist edebiyat eleştirisi bunların de-

şifre edilmesini sağlar. Gilbert ve Gubar, bu klişe karşıt karakterlere "melek" ile "canavar" adını koyarlar ve Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'da geçen, "Biz kadınlar yazmadan önce, evdeki meleği öldürmeliyiz," sözüne destek verirler. Eli arttırıp, evdeki meleğin zıddı olan ikizini de öldürmeyi önerirler. Kökeninde "Bakire Meryem"in saflık imgesi yatan melek imgesi, 19. yüzyılda dinsel kimliğinden sıyrılıp "evdeki melek" tipine dönüşmüştür. Burada tahayyül edilen kadın tipi, erkeğini mutlu etmeyi bilen; kendini evine, kocasına, çocuklarına adayan kadını temsil etmekte ve bunun içselleştirilmesini salık vermektedir. Diğer uçtaysa, bağımsızlığına düşkün, erkeklerce biçilen kadın rollerine uymayan, uymak istemeyen, tekinsiz ve "canavar" olarak adlandırılan kadın tipleri vardır (2016: 61). Ataerkil düşünce onayladığı kadınlık kategorilerini doğal bir şeymişçesine tarihsel ve ideolojik olarak öyle bir inşa eder ki, sanki bu ölçütleri reddeden kadınlar doğaya ters düşecek, kadın olmaktan çıkacaktır. Yaratılan bu algı kadınları da etkisi altına alır, bir şekilde onların da düşüncelerine sızar; içselleştirilen bu düşünceler buldukları açıklardan yüzeye çıkar. Dolayısıyla feminist edebiyat eleştirisi sadece metinlerdeki cinsiyetçi tutumu deşifre edip bunun arka planına ışık tutmakla kalmayacak, aynı zamanda kadınların kendilerine dair tahayyüllerini zehirleyen fikirlerin panzehirini de sunacaktır.

Aksu Bora, siyasette, medyada, sanatta ve daha pek çok alanda kadınların nasıl temsil edildiklerini sorgularken "cinsiyet ilişkileri sistematiğinde" temsilin en etkili iktidar işlevi olarak görüldüğünü hatırlatır. Kadınlar hakkında neler anlatıldığı, kadınlığın adının nasıl konulduğu, bu hikâyelerin ve adların cinsiyet ilişkilerinin kurulmasında nasıl bir rol oynadığı, temel önemdeki sorulardır. Bora'ya göre, "Temsilin gerçekliğin bir yansıması olmaktan çok, onu kuran bir iktidar kipi olduğunu hatırlayınca, temsiller üzerinden yü-

rütülen araştırmanın ve mücadelenin ne kadar önemli bir feminist alan olduğunu görebiliriz." Diğer taraftan, temsilin kamusal görünürlükle ilişkilendirilmesinin kadınlık deneyimlerinin önemli bir kısmının dışarıda kalmasına, aktarılamamasına sebep olduğu da bir gerçektir. Bu yüzden, önceden başkaları tarafından anlatılmış hikâyelerin ve çerçevesi belirlenmiş anlatıların içinde rol üstlenmek yerine kendi hikâyelerini kendileri olarak anlatan kadınlara ihtiyaç vardır (Bora, 2015: 8-9). Kadınların ortaya koyduğu eserlere feminist bir duyarlılıkla yeniden bakmaya başladığımızda, genel geçer değerlendirme ölçütlerinin dışından kadınların lehine yeniden okumalar yaptığımızda artık bu eserler de edebiyatın kıymetlileri olarak görülür hale gelirler. Değerlendirme ölçütlerinin değişmesiyle, kanon oluşturma girişimlerinde, tarihyazımında çatırdamalar başlar.

Çatı Kavramlar / Kavramsal Analiz Kategorileri

Elâ düşündü ki, anası asla Diana Durbin olmamıştır, bir ananın yüreğe salabileceği bunca korkuyla kimseler Diana Durbin olamaz.

– Sevgi Soysal, *Yürümek*, s. 37

Kadının gövdesinin yarısı karanlıkta toprakla birmiş gibi görünüyordu. Şişkin elleri ve ayakları ortadaydı. Evreni başkalaştıran bir çıkıntı gibi duruyordu toprağın üstünde.

– Sevim Burak, *Yanık Saraylar*, s. 48

Toplumsal cinsiyet, özne ve cinsellik

Toplumsal cinsiyet, özne ve cinsellik birbirini tamamlayan, iç içe geçmiş kavramlardır; üçünden herhangi birini tanımlamaya çalıştığımızda diğer iki mefhumdan da yardım alırız. En başta, kadın ve erkek kategorilerini sorgulamaya başladığımızda cinsiyet, cinsellik ve özne tanımlarının uzun tarihsel bir süreçte toplum tarafından şekillendirildiğini ve bunda ataerkil söylemin azımsanmayacak bir rol üstlendiğini görürüz. Joan W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* adlı çalışmasına başlarken *Modern İngilizce Kullanım Sözlüğü*'nden şu alıntıyı yapar: "Cins

(*gender*): (isim) Sadece dilbilgisel bir terimdir. Erkek ya da kadın cinsi anlamında, erkeksi ya da kadınsı bir cinsiyete ait kişi ya da varlıklardan bahsetmek münasip ya da bağlamına uygun olmayan bir şekilde nükte yapmak ya da pot kırmaktır." Scott'a göre, aslında kelimelerin anlamlarını kodlamak boşa kürek çekmeye benzer; onların da işaret ettikleri düşünceler ve nesneler gibi bir tarihi vardır. Dilbilgisinde cins (*gender*) sözcüğü olguları sınıflandırmanın bir yoludur, toplumsal olarak üzerinde uzlaşılan ayrımlar sistemine işaret eder. Güncel kullanımıyla, yani "toplumsal cinsiyet" kavramıyla cinsiyete dayalı ayrımların temel toplumsal niteliği vurgulanmaya başlanır. Çoğu feminist tarihçi ve araştırmacı özellikle 1970'lerin sonlarıyla birlikte, "toplumsal cinsiyet" kavramını, "cinsiyet" veya "doğal/tinsel farklılık" gibi kavramlara içkin biyolojik determinizmi kabul etmediklerini göstermek amacıyla tercih etmiştir (Scott, 2007: 1, 3). Bu kullanım, aslında, kadınların farklı biçimlerde tahakküm altına alınmalarının önünü açan, daha doğrusu kadınların doğurganlıklarına işaret eden ve erkeklerin fiziksel olarak kadınlardan daha güçlü olduğunu vurgulayan biyolojik açıklamalara bir itirazdır. Kadınlar ve erkeklere uygun görülen rollerin tamamının temelde toplumsal bir kurgu olduğunu gösterir. Scott, toplumsal cinsiyetin kavramının da biyolojik cinsiyeti içerebileceğini söyler ancak o biyolojik cinsiyetin bir belirleyiciliği yoktur (Scott, 2007: 12). Daha geriye gittiğimizde, kadın ve erkek, eril ve dişil kategorileri etrafında gelişen tartışmaların, 1949 gibi erken bir tarihte yayımlanan *İkinci Cins*'te yapıldığını görürüz. Simone de Beauvoir'nın bu klasik metninde ortaya koyduğu fikirler, kendisinden sonra gelen pek çok düşünüre zemin oluşturmuştur. De Beauvoir, cinsiyet farklılığını felsefi açıdan ele alırken, kadın kategorisini doğuştan gelen birtakım farklılıklar bakımından ele almak yerine, farklılığın-eşitsizliğin-ikincil-

leştirmenin sonradan kurulduğunu belirterek toplumsal ve tarihsel koşullara odaklanır. *İkinci Cins*'te görürüz ki, kadınlar da ataerkil düzenin inşasında ve devam ettirilmesinde aktif rol üstlenirler. De Beauvoir, en büyük sorunu bu durumun kadınlar tarafından sorgulanmamasında ve sanki ortada doğuştan gelen bir ayrım-eşitsizlik söz konusuymuş gibi kabullenilip devam ettirilmesinde görür.

Feminizmin farklı analitik yaklaşımlarından söz edebiliriz. Patriyarkanın kökenlerine odaklanan bir yaklaşım vardır. Marksist gelenekten beslenen bir yaklaşım vardır. Bir diğer yaklaşım, Fransız postyapısalcılarına dayanır. Bu kuramsal yaklaşım öznenin inşasını, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşumunu ve bunun yeniden üretimini açıklarken psikanalitik teoriden de beslenir. Anlam ve anlamın oluşumuna odaklanırken ve dil kuramları bağlamında Jacques Lacan okumalarına dayanırlar. Bu yaklaşımda toplumsal cinsiyetin aktarılması ve temsili konusunda dil aslî bir belirleyendir. Dil ile kastedilen, simgesel düzenlerdir, anlam sistemleridir. Lacancı bakışta, öznenin inşasında bilinçdışı kavramı kilit unsurdur. Onun kuramında çocuklar imgesel düzenden simgesel düzene geçerler; imgelerle örülü dünyalarında artık simgeler, yani dil yer almaya başlar. Dil dolayımıyla çocuğun toplumsal cinsiyeti inşa edilir (Tura, 1996). Joan Scott, Lacan için "fallus"un cinsel farklılığın merkezî göstergesi olduğuna dikkat çeker. Çocuk açısından ödipal kompleks, Babanın Yasası'yla belirlenen iktidar, kültürel etkileşimin koşullarını belirler. Çocuğun Babanın Yasa ile ilişkisi, cinsel farklılığa, dişillik veya erillikle kurduğu ilişkiyi kurar (Scott, 2007: 27-28). Özne kimlikleri, anlam sistemleri ve farklılaşma süreçleridir. Scott bununla yaratılan illüzyonu garanti altına almak amacıyla cinsel ve öznel kimlikle ilgili belirsizliklerin ve sabit kimlik tanımlarına zıt unsurların bastırıldığına vurgu yapar. Erilliğin temelinde dişil yön-

lerin –öznenin potansiyel biseksüelliğinin– baskılanması yatar. Bastırılan, biliçdışında yerini alır ve bir çatışma potansiyelini besler. Bastırılanlar yüzeye çıkıp garanti altına alınmaya çalışılanı tehdit edebilirler. Kısacası, dişillik ve erillik içkin özellikler değil, öznel veya kurgusal yapılardır (2007: 28-29).

Dil kuramlarına ve Lacan'a fazla önem atfedilmesine tarihçiler itiraz ederler. Her ne kadar öznenin inşasına kapsamlı bir açıklama getirmiş ve Aydınlanmacı epistemolojiyi geride bırakan bir model ve kavrayış sunmuş olsa da bu açıklamanın eril ve dişil kategoriler arasındaki ilişkiyi evrenselleştirdiği eleştirisini getirirler. Scott'a göre tarihçiler açısından, Lacancı/Fransız post-yapısalcıların –diğer deyişle özne/dil ve anlam sistemleri üzerinden ilerleyen kuramcıların– ortaya koyduğu düşünceler, indirgemeci bir okumaya yol açabilir. Bu indirgeme, tarihsel özgüllük ve değişkenlik ihtimalini ortadan kaldırır. Fallus tek gösteren olunca, öznenin toplumsal cinsiyetinin inşa edilmesi de adeta otomatikman öngörülebilir hale gelir (2007: 29). Tarihçiler, bu modelin stabil oluşunu, yani toplumsal cinsiyetin inşasını her yerde her zaman hep aynı şekilde gerçekleşecek bir olgu gibi varsaymasını sorgularlar.

Bu model Michel Foucault'nun ve sonrasında Judith Butler'ın ortaya koyduğu kavramlarla geliştirildiğinde, öznenin toplumsal cinsiyetinin inşa edilmesinin o kadar da öngörülebilir olmadığı ve her koşulda aynı şekilde tezahür etmediği fark edilir. Foucault'nun kendisinden sonra özneye dair yapılacak tartışmalara yön veren en özgün tarafı metodolojisidir. Foucault, geleneksel tarih anlayışından farklı bir tarihsel bakış açısı geliştirir. "Şeyler"in hiçbir anlam sisteminin, ideolojinin etkisine girmemiş en arkaik kökenine iner, sözcüklerin soykütüğünü çıkarır. Bilgiye dair çözümlemesinin çerçevesini, verili anlayış içinde bilgi addedilmeyen şeyleri de

içereceak şekilde genişletir. Özne kavramı özelinde ise, insanların kültür aracılığıyla özneye dönüştürülme sürecinin tarihini çıkarmak ister. Foucault, insanları özneye dönüştüren üç farklı "kip" olduğunu söyler. İlki "kendilerine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleri"dir. Bunlar, "dilbilgisi, filoloji ve dilbilim alanlarında, konuşan öznenin nesneleştirilmesi"dir. İkincisi, öznenin kendi içinde ya da başkaları tarafından bölünmüş olmasıdır; "deli ile akıllı" veya "hasta ile sağlıklı" gibi karşıtlıkların kurularak öznenin nesneleştirilmesidir. Üçüncüsü ise, bunların dışında, kişilerin kendilerini özneye dönüştürme sürecidir. Bu noktada Foucault cinselliğe odaklanır ve "insanların kendilerini 'cinsellik' öznesi olarak tanımayı öğrendiklerini" söyler. İnsanlar bu süreçlerden geçerken iktidar ilişkilerine de giriyorlardır (Foucault, 2014: 58). Foucault, özneyi Aydınlanmacı bilgi kuramının yaptığı gibi merkeze almaz, daha çok kurgu gibi anlamlandırır. Fakat bu, özneyi pasif bir konumda gördüğü anlamına da gelmez. Özneler, iktidara tabi olarak kendi kendilerinin inşasında aktif rol üstlenirler. Foucault'nun düşüncesinde, özne, iktidar ve bilgi girift bir döngüsel ilişki içinde birbirlerini var ederler, biri olmadan diğerleri de olamaz (Kendall ve Wickham, 2016: 124-127).

Foucault'nun özne yorumu ve öznelerin söylem biçimleri tarafından şekillendirildiği/inşa edildiği düşüncesi feminizme de yeni bir bakış açısı sunar. Kadınlığın ataerkil söylem tarafından ne şekilde inşa edildiğinin görülmesi açısından verimli bir olanaktır bu. Susan J. Hekman, Foucault'nun "cinsellik tarihin bir ürünü ve cinsel ilişkileri belirli bir tarzda inşa eden özel bir söylem biçimidir," sözlerinin, kadınları öznellik alanından dışlayan, onları pasif varlıklar addeden Aydınlanmacı bilgi kuramını aşan bir anlam taşıdığını belirtir (Hekman, 2016: 122-123). Hekman'ın şu sözleri önemlidir:

> Onun betimlediği özne inşa edilir ancak o aynı zamanda öznelliği tanımlayan güç/bilgi için "mücadele eden", "şartları zorlayan" biridir. Modernist anlayışta inşa edilen özne sadece pasif olarak tanımlanır, Foucault'nun anlayışında inşa edilen özne aynı zamanda direnen öznedir. [...] Kadınsı olarak tanımlanan özne pasif, irrasyonel, duygusal ve eril özneden daha "doğal" biridir. Feminist hareketin özü kadınların öznelliklerinin inşa edilmesine direnmeleridir (2016: 124).

Hekman, bu direnişin, kendine özgü bir feminist söylemi doğurması gerektiğini savunur. Ancak bu da, "aşkın, inşa edici bir özneye" ya da "özsel olarak kadın"a dayanmamalıdır. Hekman'ın kastettiği söylem, "kadınsı özneyi tarihsel olarak inşa eden söylem biçimlerine direnişin ürünü olan bir söylem"dir (*a.g.e.*: 124). Öznellik, bireylerin tamamıyla edilgen bir konumda olmadıklarına, iktidarla aralarındaki çetrefilli ilişkiye işaret eden bir açıklamanın önünü açar. Bu, özne kuramının kişileri, kültürel bağlantılarıyla birlikte ele alması gerekliliğini de gösterir. Serpil Sancar'a göre, bireyler yaşadıkları dünyayı-düzeni değiştirip dönüştürebilme potansiyelleriyle birlikte tanımlanmalıdırlar. Bu tanım aynı zamanda, "öznelliğe dayalı oluşumların açıklanabilmesine olanak sağlayacak bir olumsallık içerebilmelidir." Öznelliğin açıklamasında; bireylerin deneyimlerinin, kendilerince oluşturulduğu kabulü yatmalıdır (Sancar, 2014: 56-57). Bu, kadın öznenin pasif, irrasyonel, duygusal diye tanımlanmasına, başka deyişle bu özelliklerin kadın özneye özgüymüş gibi sunulmasına meydan okuyan bir tutumdur; kadınları öznellik alanından çıkaran düşünce ve modellerin geride bırakılmasını sağlar.

Fatmagül Berktay, "öznellik"i, kişinin dünyayla olan ilişkisine ve bu dünyadaki eylemde bulunabilirliğine anlam ve-

ren duygu ve düşünceler, diye açıklar. Öznelliğe eğilmek, kişilerin kendi amaçlarına ve çıkarlarına ters düşecek biçimde davrandıklarının fark edilmesi ve bunun arkasında yatan nedenlerin anlaşılabilmesi açısından da önemlidir. Bu yaklaşım, kişinin her zaman rasyonel davrandığını iddia eden liberal bireyci anlayışın da altını oyan farklı bir bakış açısı kazandıracaktır (Berktay, 2018: 118). Bu öznellik kavramı, bazı kadınların ataerkil toplum yapısını sorun olarak algılamayışlarının, sanki ortada doğuştan gelen bir ayrım-eşitsizlik varmış kabulüyle davranmalarının sebeplerini de ortaya serer. Kadınların yalnızca toplumsal düzenin pasif kurbanları olduğu yönündeki genel kanı da yanlışlanır böylece.

Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası* adlı çalışmasında ortaya koyduğu üzere, toplumsal cinsiyet kimliği esasen, ifadelerle ve dışavurumlarla, "performatif" olarak inşa edilir. Butler, sürekli yenilenen bu yeniden inşaların, değişim imkânını da barındırdığına dikkat çeker (Butler, 2016). De Beauvoir'da belki daha arkaik hali görülebilecek performans kavramıyla Butler'ın fikirleri arasında bir bağ kurabiliriz. Nitekim Butler da kimi noktalarda de Beauvoir'nın hakkını teslim eder, ondan miras kalan kavramsal-kuramsal referanslara başvurur. Bununla birlikte, biyolojik bir temellendirmeye daha doğrusu özsel bir ayrıma işaret edebilecek fikir kırıntılarına karşı tedbirlidir Butler. Klasik düalist bakış açısından kopuşa önem verir; kadın ve erkeğin ikilikler temelinde tanımlanması fikrini geride bırakır ve aslında bu ikiliklerin zaten hiç var olmadığı düşüncesini savunur. Zeynep Direk'e göre, de Beauvoir'da bir normu seçmek, bir değeri olumlamak demek iken; Butler'da norm, bir düşünüm ve bir seçim nesnesi olamaz ancak ihlal edilecek ya da edilmeyecek bir davranış yasası olabilir (Direk, 2018: 216). Butler, performans kuramıyla literatüre çok önemli ve işlevsel bir kavram da kazandırır: *Performativite.* Ataerkil düzenin taşıyıcı söylem-

lerinden biri olan heteronormativiteyi büker, performansla normatif sözcüğünü birleştirir. Toplumsal cinsiyetin normatif biçimlerine karşı çıkar, normların aynı zamanda tekrar pratikleriyle bozulabileceğine işaret eder. Bu bir yandan da bedeni daha aktif ve etkin bir konuma yerleştiren bir anlam da barındırır. Butler ve *queer* teori içinden konuşan pek çok çağdaş düşünür vasıtasıyla cinsiyet politikaları tartışmaya açılır; eril egemenliğin cinsel boyutu, toplumsal hiyerarşinin cinselleştirilişi gündeme taşınır.

Kamusal-özel alan ayrımında mekân

Özel alan ile kamusal alan arasındaki ayrımda, hâkim görüş, özel alanın da kişilerin özgürlüğüne bırakıldığı kabulüne yaslanır. Bu iki alan arasındaki katı ayrıma, özellikle de özel alanın tanımlanma biçimine feminizmin yönelttiği itiraz '68 hareketiyle birlikte yaygınlaştı. Bu itirazın temelinde, kamusal alandaki ilişkilerin belirleyicilerinin özel alana da sızmakta ve bu ilişkileri düzenleyen hiyerarşinin özel alandaki ilişkilere etki etmekte olduğu düşüncesi yatar. Elbette kadınlar sadece özel alanı kurtarmayı gözeten, bununla yetinen bir mücadele içine girmekle kalmazlar, kamusal alandaki ilişkileri belirleyen hiyerarşik yapıyı da sorunsallaştırırlar.

Özel alan-kamusal alan ayrımının kurucu öğelerine kısaca dönelim. Jürgen Habermas, burjuva kamusal alanının oluşumunun ve tarihsel gelişiminin teferruatlı bir açıklamasını sunar. Habermas'ın kamusal alan kavrayışı, tarihsel yapılarla insan etkinliği ve öznellik arasındaki ilişkiyi kurmayı kolaylaştırır ve eylemleri ve olayları toplumsal yapılarla ilişkilendirmemizi sağlayan bütünlüklü bir çerçeve kurmamızın önünü açar (Özbek, 2004: 10-11). Habermas, 1962'de yayımlanan *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*'nde "burjuva kamusallığı"nın dönüşümünü geniş tarihsel bir çizgide ele

alırken kamusal ve özel alan ayrımına ve toplumsal düzene dair pek çok eksiği olmakla birlikte en genel geçer modeli ortaya koymuştur. O, oluşumunu eski Yunan'daki agoralardan başlattığı kamusal alanın ideal olarak 17. ve 18. yüzyıllarda şekillendiğini belirtir. "İdeal" olarak gördüğü kamusal alan tarifini, 19. yüzyıla kadar götürür (Habermas, 2014). Habermas, özel alanın sınırlarına geniş bir perspektiften bakar, ev dışındaki alanları da bu alanın içine alır. Fakat ev içine yeterince ilgi göstermez. Ev içinin mahrem bir alan olarak kurulduğunu söyleyip, bu mahremiyeti daha çok komşuluklar, komşu haneler üzerinden tarif eder. 18. yüzyıl kamusal alanını ideal bir kamusal alan örneği olarak tanımlarken bunun içine kadınları, işçileri, okuryazar olmayanları dâhil etmez. Nitekim, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*'ne daha sonra feminizm cephesinden ağırlıklı eleştiriler getirilmiştir. Habermas, kitabın 1990 yılında bir yeni baskısının önsözünde bu eleştirileri değerlendirir ve eksik kaldığı yönlere eğilir. "Burjuva kamusu"na dair geçmiş zamanda göremediği şeyi, yani kadınların erkeklerin egemen olduğu bir evrenden dışlanışını bu eleştiriler ışığında yeniden ele alma gereği duyar:

> Hem burjuva toplumunda özel alanın çekirdeğini hem de kendisine dönük bir öznelliğin yeni psikolojik deneyimlerinin çıkış noktasını oluşturan çekirdek ailenin ataerkil bir karakter taşıdığı şüphesizdir. Ama bu arada gelişen feminist lüteratür, bizatihi –kadınların da katıldığı okuma topluluklarının hızla ötesine geçerek siyasal işlevler üstlenmiş olan– kamunun da patriyarkal karakterine ilişkin müşahedemizi keskinleştirdi. Cevabı aranması gereken soru, kadınların burjuva kamusundan dışlanışının işçiler, köylüler ve "ayaktakımı"yla, yani "müstakil olmayan" erkeklerle aynı biçimde mi olduğu sorusudur (Habermas, 2014: 21).

Habermas'ın kitabından önce, Hannah Arendt 1958 yılında *İnsanlık Durumu*'nda kamusal ve özel alan arasındaki diyalektiği ele almıştı. Arendt'e göre, iki alan arasındaki fark, Antik kent devletinin ortaya çıktığı dönemlerden itibaren hane alanı ve siyasal alana karşılık gelir (Arendt, 2016: 65). Arendt'in burada "mahremiyet" ile ilgili söyledikleri ilginçtir; bu iki alan arasındaki ayrımda genellikle özel alanın "özgürlük" alanı olarak tarif edilmesine karşılık ona göre esas özgürlük alanı kamusal alandadır. Eşitsizliğin merkezinde yer alan kurum, ailedir. Arendt, özel alanın politikliği tartışmalarının yükseldiği bir dönemden önce, kamusal alanın belirleyicilerinin özel alana müdahalesine de işaret eder:

> Özgür olmak ne yaşamın zorunluluğuna veya başkalarının buyruğuna konu olmak, ne de kişinin bizzat kendisinin emir veren bir konumda bulunması demekti; ne yönetmek ne de yönetilmek anlamına gelmekteydi. O yüzden aile alanında özgürlük yoktu, çünkü hanenin reisi, yani yöneticisi, sadece haneden ayrılıp herkesin eşit olduğu siyaset alanına girebilecek iktidara sahip olması bakımından özgür addedilmekteydi (2016: 68-70).

Arendt, devamında mahremiyetin mahrum edici özelliğini vurgular. Sözcüğün tam anlamıyla, "en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun olunduğu anlamına" geldiğini belirtir ve yalnızca özel yaşamı olan bir kişinin, kamusal alana giremeyen kölelere benzer şekilde tam anlamıyla insan olmayacağını söyler. Tabii, Arendt bunları –kendi tabiriyle– "Antik hissiyat" çerçevesinde dile getirir (*a.g.e.*: 78). Arendt'in ev içindeki eril hiyerarşik yapılanmayı göz önünde bulundurarak, mahremiyet sözcüğü ve özgürlük arasında böyle bir ilişki kurmuş olması kayda değerdir. Bu ilişki, mahremiyet alanına yeni bir gözle bakmaya çağrıdır. Ev içine bağımlı hayat süren birinin tam anlamıyla insan olamayacağı sözü, modern

toplum için düşünüldüğünde, günümüz ataerkil toplumlarındaki kadınların dolaylı bir şekilde ev içine hapsolmuşluğuna açıklama getirmeye de yarar. 19. yüzyıl liberal düşüncesi, kamusal-özel alan diyalektiğinde, özgürlük alanının özel yaşamda, aile içinde yer aldığı yanılsamasını yaratmıştır. Kamusal alanın cinsiyeti erkektir ve "bu alan"daki erkekler özgürlüklerini tam anlamıyla kullanırlarsa başka erkeklerle çıkar ve irade çatışmasına girerler. Bu noktada devletin müdahalesi gelir ve çatışma önlenir. Ancak erkek bu özgürlüğünü ev içinde kullandığında onu kısıtlayan hiçbir şey yoktur. Erkek, başta kadınlar olmak üzere ev halkı üzerinde iktidarını rahatlıkla kurabilir (Berktay, 2018: 37).

Özel alanın politikleştirilmesi hususunda, ev içindeki ilişkileri belirleyen hiyerarşik yapı üzerine tartışmalarda feminist siyaset bilimci Carole Pateman'ın *Cinsel Sözleşme*'si (*Sexual Contract*) büyük bir boşluğu doldurur. Pateman'a göre, modern sivil toplumun yasaları erkek kardeşler arasındaki toplumsal sözleşmeye dayanmaktadır. Geleneksel ataerkil toplum düzeninde baba figürüne dayandırılan yasalar ve düzenlemeler modern toplumda, Pateman'ın başvurduğu Freudyen tabirle "babanın öldürülmesi" ile, erkek kardeşler arasındaki toplumsal sözleşmeye dönüşür. Bu "kardeşlerarası toplumsal sözleşme" herkesin eşit olduğu iddiasına karşılık kadınların haklarının düzenlenmesi bakımından eksik kalmıştır. Ev içindeki ilişkilerde erkeğin karısı ve çocukları üzerinde iktidar kurmasının önü açılmıştır; en azından, yasalar ev içindeki bu iktidara müdahalede etkisiz kalır (Pateman, 1988: 2-4). İşte, feminizm ev içindeki bu kontrolsüz iktidarı sorunsallaştırır, "kişisel olan politiktir" itirazıyla kadınların maruz kaldığı baskının politik boyutunu tartışır; ev içi emeğin görünmezliğini, cinsel şiddetin ailenin mahremi diye örtbas edilişini, aile kurumunun yüceltilmesini mesele eder.

Kadınlar ev içi emeğin görmezden gelinişine, cinsel şiddetin hasıraltı edilişine ve aile kurumu güzellemelerine isyan etmekle kalmaz, ev içinde kendilerine hiçbir alan bırakılmayışındaki ikiyüzlü anlayışa da yüksek sesle itiraz ederler. Kadınlara evde bile kenara çekilip kendi başlarına kalacakları, istedikleri faaliyetlerle vakit geçirebilecekleri bir alan tanınmamıştır. Hanede fazladan bir oda varsa, o oda, erkeğin çekilebileceği, kendi başına kalabileceği bir çalışma odası ya da hobi atölyesi olarak kullanılır. Kastedilen sadece düz, fiziksel anlamda bir oda değil, insanın kendi kendisiyle baş başa kalmasını sağlayan, başkasına tabi veya başkasının himayesi altında olmadığı anlara imkân tanıyan bir mekândır (Collin ve Kaufer, 2015: 41). Françoise Collin ve Iréne Kaufer'e göre, hem şehircilik açısından hem de politik açıdan kadınlar kendi kendileriyle olabilmek için, kendilerinden hareketle kendilerine ait bir şey yaratabilmek için her zaman ayrı bir çaba harcamak zorunda kalmışlardır. Geleneksel olarak "ben" yerine "biz" demeyi öğrenmişlerdir. Kendini merkezine koymak, kendini bir "yaratıcı" olarak kurabilmek bir erkeğe kıyasla bir kadın için çok daha zor bir uğraş olagelmiştir (2015: 41). Kadınlar onları şekillendiren toplumsal formasyon gereği, "biz" konumundan sıyrılıp "ben" diyebilecekleri öznel bir konuma kendilerini yerleştirme imkânına kör kalırlar. Kadınlar açısından aidiyet duygusu genellikle aileye ait olmakla ifade edilir ve ev/yurt olarak devlet/ülke alanı içerisinde değil, bir yerel ilişkiler uzamı olan bir ev/yurtta ailelerinin alanında ikâmet ederler (A. Butler ve Kaplan'dan aktaran Ulusay, 2008: 245). Diğer taraftan, "kişisel olan politiktir" ifadesi başlangıçta bir politikleştirme talebinden ziyade bir ifşa olarak da anlaşılmıştır; bu slogan, "kadınların özel alanını özgürleştirin" anlamına geliyordur. Collin ve Kaufer'e göre, bu ifşa zaten kendiliğinden politik bir nitelik de taşır; zira özgürleşme, özel alanın yapısında bir

dönüşümü gerektirir. Bu slogan sonra giderek daha ağırlıklı olarak özel alana özgülenen ilişkilerin politikleştirilmesi ve yasalarca düzenlemesi anlamına gelecektir (*a.g.e.*: 42-43).

Aktardığım tartışmalar daha çok Batı'daki feminist gündemle ilgilidir. Meseleye Batı dışındaki toplumlar özelinde eğildiğimizde, çoğu açıdan ortaklıklar olduğu kadar koşulların özgül durumlar, farklılıklar yarattığını da görebiliriz. Bu bağlamda örneğin "Üçüncü Dünyalı feminist kadınlar" adına, Batı Avrupa ve Amerikalı beyaz orta sınıf feminizminin ortaya koyduğu düşüncelerin, başka bölgelerdeki, farklı toplumlardaki kadınların durumunu açıklamakta yetersiz kaldığına dair eleştiriler dile getirilmiştir. Bu eleştirilerde, Batı dışı toplumlarda kamusal ve özel alanların ve bunlar arasındaki ilişkilerin farklı şekillenebildiğine dikkat çekilmiştir. Veya, bu toplumların kadınların farklı ezilme ve dışlanma mekanizmalarına tabi oldukları ileri sürülmüştür. Aksu Bora, Batı dışı toplumlara bakarken iktidar ve siyasetin nasıl işlediğine bakmak gerektiğini söyler (Bora, 2004: 532). İktidar çift yönlü işler; iktidarla üzerinde iktidar kurulanlar arasında sürekli değişen ve yeniden oluşturulan "uzlaşma durumunu" ve kadınların "pazarlık güçlerini" ihmal etmemek gerekir. Deniz Kandiyoti, modern Türkiye örneğinde kadınlarla devlet arasındaki bir "patriyarkal pazarlık" yapıldığını saptamıştır. Kadınların rejime rızası karşılığında onlara kamusal alanda bir yer "tahsis" eden bu pazarlık, elbette formel değil, fiilî ve zımnî bir pazarlıktır. Kandiyoti'nin kavramında, cinsiyetçi ataerkil toplumsal düzenin iktidar mekanizmalarına eğilirken kadınları iktidarın ötekileri olarak görmenin yanlışlığına, iktidarın içerici gücünü ihmal etmenin eksikliğine işaret eden bir boyut da vardır. Yine Aksu Bora, hem kadınların "geleneksel kamusallık" tarzlarına hem de "güç kazanma stratejileri"ne eğilmenin önemini vurgular. Verili olan kamusal alan modelini, kadınların

kendi diliyle ve iradeleriyle yeniden biçimlendirmesi gerekliliğinin üzerinde durur (*a.g.e.*: 537). İktidar ile üzerinde iktidar kurulanlar arasındaki dinamik, çift yönlü ilişkiye dikkat etmeyen tek taraflı ve stabil değerlendirmelerin, erkekegemen toplumsal düzene kadınların müdahale etme imkânının önünü kapattığını görürüz.

Kadın yazını / *Écriture féminine*

Kadın yazını çalışmaları, erkekegemen yazında kadına karşı takınılan tavrı açığa çıkarmakla başlamış, metinleri direnen bir okur gözüyle yorumlamış ardından kadın yazarlara yönelmiş, onların metinlerindeki özelliklere ve eksik bırakılan kadınlık durumlarına eğilerek edebiyat tarihinde kadınlara özgü bir geleneğin izlerinin görülebileceğini kanıtlamıştır. Geleneksel anlam sistemlerini kesintiye uğratacak ve dili yeniden tanımlayacak bir edebi söylemin arayışında olmuştur.

Edebiyatın geneline baktığımızda farklı kadınlık halleriyle ilgili temsillerin yeterince yer bulamadığını ve güdük kaldığını görürüz. Kadınlar, erkekler kadar eyleyen rollerde yer almamışlardır. Bu da onları hikâye evrenlerinde silik figürlere dönüştürür. Erkeklere ve kadınlara verilen özne konumları arasında uçurum vardır. Kadınlar sınırları erkekler tarafından örülmüş bir edebi söylemin içine doğmuşlardır adeta. Bu yüzden anlatıcı olarak da bu kalıpların içinde kaldıkları gibi karakterlerini de buradan beslenen bir dille konuşturmuşlardır. Eril söylem sadece hikâye evreninde karakterlerin ifadelerinde yer bulmaz, o evreni kuran yazarın anlatım dilinde de kendini gösterir. Fatmagül Berktay, "Söyleme hükmeden dünyaya hükmeder," sözünü anarak edebiyat metinlerinde dil üzerinde, özellikle de hâkim söylemin belirlediği dil ve onun sabit olmayan niteliği üzerinde dü-

şünmenin politik olarak ilerici bir eylem olduğunu belirtir (Berktay, 2019: 253, 256-257).

Kadın yazını çalışmalarının gelişmesinde psikanalitik kuramla kurulan zaman zaman çatışmalı zaman zaman da uzlaşmalı ilişkinin önemli rolü olmuştur. Freud'un birçok fikri feministleri rahatsız etmiştir – başta erkeklerin etkinlikle, kadınların ise pasiflikle özdeşleştirilmesi olmak üzere. Öte yandan, Freud aile kurumunu sorgulayarak feminist çalışmalara bir kapı da açmıştır. Jale Parla'ya göre, Freud'un teorisinin, kadınların nasıl ve hangi süreçlerle bastırıldığını göstermek açısından işlevi önemlidir. Bu teori, ataerkil toplumu bir yandan meşrulaştırırken bir açıdan da o kültürün işleyişini açık eder (Parla ve Irzık, 2011: 26-29). Mesela Freud'dan etkilenen edebiyat kuramcısı Harold Bloom "etkilenme endişesi" kavramıyla, kalemi güçlü bir şairin "atası" ile savaş vermesi gerektiğini ileri sürerken, toplumsal cinsiyet iktidarının işleyişini aydınlatır. Çünkü Bloom nazarında o kişi, ödipal üçgenin içinde yer alan bir erkek olduğu için ancak *şiirsel babasını* geçersiz kılmak koşuluyla bir şair olabilecektir. Bu modele göre edebiyat tamamıyla bir babalar ve oğulları ilişkisine dönüşmektedir. Sandra Gilbert ve Susan Gubar erkeklerin deneyimlediği "etkilenme endişesi"nin, kadınlarda "yazarlık endişesi" olarak kendini gösterdiğini söylerler. Bu korku, kadınları yazma eyleminin dışına sürükler. Ama kulağa pek hazin gelen, kadını dışarıda bırakan bu model tersine çevrilirse, ataerkilliğin bir analizi olarak görülüp etkili bir araç olarak kullanılabilir. Gilbert ve Gubar'a göre, kadın, öz-yaratım sürecinde erkek öncüsünün dünyayı nasıl okuduğu ile değil, kendisini, yani kadını nasıl okuduğuyla ilgilenmelidir. Kendini bir yazar olarak tanımlayabilmesi için, "kadın"ı inşa eden koşulları gözden geçirmeli ve bu inşa edilmiş olan kategorinin dışına çıkan yeni bir tanımlamaya gitmelidir (Gilbert ve Gubar, 2016: 95-98). Bu konunun, kadınlık ve erkeklik

kategorilerine ilişkin deneyim farklılıklarının üzerine en çok gidenler Fransız feministler olmuştur. Onlar kadın için yeni ve eşitlikçi bir dilin, "kadın dili"nin mümkünlülüğünün izini sürerler. Fransız Okulu'nun Luce Irigaray ve Helene Cixous gibi önde gelen isimleri eril söylemle uğraşmanın kadınları bir çeşit zaman kaybına götürdüğüne inanırlar. Kadınlar bunun yerine pekâlâ kendi dillerinin peşine düşebilirler; kadına özgü bir dil vardır ve bastırıldığı, gizlendiği yerden bulunup çıkarılmalıdır. Cixous ve Irigaray'yle benzeri düşüncelere sahip olan Julia Kristeva da edebiyattan örneklerle kadına özgü bir dilin oluşturulması yönünde semiyotik okumalar yapar. Böylece, *écriture féminine* yani *kadın yazışı* tarifine doğru bir yol alınır. Jale Parla, bu yol alışta birtakım açıklar da verildiğini hatırlatır, Cixous ve Irigaray'nin özcülüğe düşme tehlikesine düştüklerini belirtir. Parla'ya göre, onları özcülüğe düşüren nokta, Cixous'nun "Vücudunu yaz", "ondan başka yazacak neyin var?" gibi çıkışlarının devamında, Irigaray'nin Freud'un penis öykünmesi kuramına karşı, kadın cinsel organının bir eksiklik olmadığını hatta bir fazlalığının (üstünlüğünün) olduğunu kanıtlama seçeneğini de yoklayan önerileridir (Parla ve Irzık, 2011: 32-33). Özcülüğe düşme tehlikesini de barındıran bu önerileri, bir yanıyla da karşı-söylem oluşturma girişimleri olarak görebiliriz. Susan J. Hekman'ın tabiriyle "Batı rasyonalitesine ve onun 'fallus merkezli' kabullerini" eleştirir Irigaray ve Cixous gibi isimler (Hekman, 2016: 76). Yıllardır kadınların dilini felç eden baskıcı söyleme karşı bir isyan diline kapı aralarlar. Irigaray eril hakikat karşısında bir dişil hakikat oluşturmaya çalışmaz aslında. Onun temel tezi, kadının cinselliği gibi dilinin de tek değil çoğul olduğu yönündedir. Bunun aksi, daha doğrusu tek bir hakikat arayışı eril çabanın bir benzerine dönüşmekten kurtulamayacaktır. Hekman'a göre, Irigaray'nin amacı karşı çıktığı eril dile tamamen karşıt olmak yerine çoğul, akışkan

ve dağınık bir "kadın dil" oluşturmaktır (2016: 77). Diğer taraftan, Héléne Cixous'nun temel tezi de Batı düşüncesini şekillendiren ikilikleri eleştirel bir yeniden okuma ile değerlendirmek yönündedir. Cixous, bu ikiliklerin uzlaşmaz ve hiyerarşik olduklarını, ayrıca, bu ikiliklerin kaynağında kadına düşmanlık olduğunu düşünür. Cixous'nun amacı, kadınların bütün karşıtlıkları şekillendiren temel karşıtlık olarak görüldüğü bu ikili dili yapıbozumuna uğratıp dönüştürmektir. Hekman, onun "erkek" ve "kadın", "eril" ve "dişil" kelimelerini kullanmayı sürdürdüğünü ama bu sözcüklerin belirli bir toplumsal cinsiyete gönderme yapmadığını dile getirir. Julia Kristeva da benzeri bir yaklaşımı benimser. Bir "kadın öz" tanımlama ya da eril dile karşıt bir kadınca dil yaratma amacını o da taşımaz. Kristeva, kadınca dili var olan dil yapısı içinde ortaya koymaya ve onun aslında süreç halinde yeni bir özne yaratma gücünü göstermeye çalışır. Bu üç düşünürün temel olarak üzerinde durduğu gibi, "fallus merkezcilik" ikili karşıtlıklarda kendini göstermektedir ve her şeyden önce bu karşıtlıklardır, mesele edilmesi gereken.

Kadın yazını, dil ve söylem tartışmalarında Héléne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın düşünceleriyle kimi noktalarda uzlaşan kimi noktalarda ise yeni yorumlar getiren iki önemli isimden daha bahsetmek gerekir: Monique Wittig ve Judith Butler. Monique Wittig'e göre cinsiyet farklılığı kavramı kadınları öteki-farklı ile bütünleştirir. Erkekler ise "farklı" değillerdir. Wittig, –yaşadığı coğrafyadan bir örnekle– siyahların ve köleler farklıyken beyazların ve efendilerin farklı olmadıklarını dile getirir. "Erkek" ve "kadın" tamamıyla siyasal karşıtlık kavramlarıdır ve diyalektik olarak onları birleştiren bağ aynı zamanda onları ortadan kaldırır. "Erkek" ve "kadın"ı ortadan kaldıracak şey sınıf mücadelesidir. Bu durumda farklılığın işlevi, aslında çıkar çatışmalarını gizlemektir. Wittig için, düşünce ve dil kategorileri ola-

rak ne kadın ne de erkek var olabilir (Wittig, 2013: 61-62). Judith Butler da düşünce ve dil kategorileri düzleminde kadının da erkeğin de var olmadığını savunur. Fakat Butler, tamamen inşa edilmiş kimliklerin dışında bir "yeni"yi bulma çabasını onaylamaz. Cinsiyetin ve genel olarak bedenlerin doğallaştırılmasının eleştirel bir soykütüğünü çıkaran Butler'ın şu sözleri, bakış açısını özetlemekte yararlı olacaktır:

> İnşa failliğin karşıtı değildir, failliğin zorunlu sahnesidir, failliğin ifade bulduğu ve kültürel olarak idrak edilebilir hale geldiği terimler bütününün ta kendisidir. Feminizmin asıl görevi inşa edilmiş kimliklerin dışında bir bakış açısı kurmak değildir; bu kuruntu kendi kültürel konumunu tekzip eden, böylece kendini küresel bir özne olarak tanıtan bir epistemolojik modelin inşasıdır, yani tam da feminizmin eleştirmesi gereken emperyalist stratejileri kullanan bir konumdur (Butler, 2016: 239).

Butler, mevcut olanın dışında yeni bir inşa fikrinin karşısına "tekrar pratikleri"ne katılarak yerel müdahale imkânlarının olumlanmasını koyar. Bu inşaların mümkün kıldığı tersyüz edici tekrar stratejilerinin yerini bulmanın esas görev olduğunu söyler. Ona göre bunları bulup çıkarmalı, kimliği ve söylemi kuran ve aynı zamanda ona yönelik itirazları da mümkün kılan tekrar pratiklerine iştirak edilmelidir (Butler, 2016: 239). Bu fikirlerde, evrensellik iddiasına, daha doğrusu kurgulanmış bir evrenselliğe tereddütle yaklaşma çağrısı vardır. Evrensel denilenin kapsamı dar, sınırlıdır. Butler aynı zamanda dönüştürücü müdahalede bulunan kişilerin kendilerinin de bu "sistem"in, düzenin dışında olmadıklarını hatırlatır. Nihayetinde o, iktidarla kurulan tabiyet ilişkisinde, alt üst etmeler ve yeniden anlamlandırmalarla baskıcı söylemden kendini sıyırabilen bir dile ulaşmanın imkânını gösterir. Butler'ın bu düşüncelerinden hare-

ketle Sema Kaygusuz'un yazar olmaya ilişkin kendi yazarlığının erken dönem metinlerine yönelik öz-eleştiri de içeren değerlendirmesine uzanabiliriz. Kaygusuz, kendisi de dahil birçok kadının bir "sahtelik kaygısı"na kapıldığını belirtir:

> Sahteliğe dönersek, failin uygarlık tarihinde binlerce yıldır üstlendiği eril hâkimiyeti düşününce, kendim de dahil birçok kadının kapıldığı sahtelik kaygısını elbette doğal karşılıyorum. Eskiden, ne zaman hikmetli bir söz etsem, bu hikmetli sözün faili olarak kimseyi inandıramayacağımı düşündüğüm için hikmeti derhal başkasına havale eder, bunu babaannem demişti diye eklerdim (Kaygusuz, 2019: 18).

Kaygusuz, "babaanne"yi özellikle seçtiğini, babanın annesi olması bakımından eril bir dayanak da oluşturarak, sarf ettiği hikmetli sözün inandırıcılığını pekiştirdiğini anlatır. Buradaki yanılsamayı açıklamak için, Butler'ın iktidar ve özne arasındaki iki yönlü tabiyet ilişkisinde değindiği öznenin aynı zamanda madunun direnişine ve iktidarın "yaralayıcı dili"ne işaret eden düşüncelerine doğru yol alır. "Kendi varoluşunu örerken içinde bulunduğu dili yadırgamayan bir madundan söz edilemeyeceğini", dolayısıyla madunu faile dönüştüren şeyin iktidarın alanından kurtardığı, arıttığı kendine özgü dili olduğunu belirtir. Sema Kaygusuz, madundan özneye, özneden failliğe geçiş sürecinde bazı hatalara düşüldüğünü kendi yaşanmışlıkları aracılığıyla içtenlikle dile getirir. Onun Butler'ın düşüncelerinden süzerek, iktidar alanından kurtarılacak, arıtılacak bir dili vurgulaması önemlidir. Bir kadın yazınından ya da en azından daha adil bir edebiyat düzleminden bahsedebilmemiz için, eril söylemden arındırılmış bir dili, temel ölçütlerden biri olarak görebiliriz.

1960-1980 Edebiyatında Feminist Hissiyatın, Ruhiyatın ve Fikriyatın Temelleri

Dünyanın bize yaşatılandan, öğretilenden daha başka olduğunu seziyorum.

– Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 25

Bizden öncekilere, ablalarımıza benzememek için her şeyi göze alacağım.

– Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*, s. 28

Toplumsal cinsiyet rollerinin işlenişi

Küçük çocuklara kadınlık ve erkeklik rolleri, adeta bir kılıf gibi giydirilir. Bu rollerin elbirliğiyle yeniden üretilişini gözlemlemenin yollarından biri de çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecine yakından bakmaktır. Böylece cinsiyet kimliklerinin, erkekegemen değerlerle örülü bu toplumsal formasyondan geçerken aşama aşama inşa edilişini apaçık görebiliriz. Karakterleri uzun bir zaman dilimi içinde ele alan, onları büyüme-gelişme çizgisinde anlatan kurmaca metinler de birer gözlem sahası olabilirler.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı* böylesi bir gözlem için oldukça elverişlidir. Meriç, iki ana karakteri Meli ve Berni'nin çocukluklarından yetişkinliklerine dek uzanan büyü-

me hikâyelerini anlatır. Her iki karakterin de aileleri geleneksel değerlere bağlı anne-baba figürleri olarak resmedilir. Anne karakterleri, tüm yaşamlarını ev içinde çocuk bakımı, yemek ve temizlik yapmak gibi gündelik işlerle geçiren, bu döngünün dışına çıkmayan kadınlar olarak tasvir edilirler. Ancak kızları annelerinin yolundan gitmemişlerdir. Özellikle Meli hem düşünsel olarak hem de yaşam şekliyle kendine başka bir yol çizer. En azından, kadının varlığını anne ve eş olmakla bir tutan genel toplumsal kanıya karşı bir tavır alır. Kimliğini verili rollerin içinde eritmez. Feminist gazeteci Mona Chollet, kadınların eşlerine ve çocuklarına olan bağlarının kendinden ödün verme ve fedakârlık üzerine kurulu olduğunu söyler. Bu da kadınların kimliklerinin önemli bir belirleyeni haline gelir. Çocukluklarında sosyalleşmeye dair benimsetilen düşünceler ilerleyen yaşlarında bu kadınların özgürlük anlayışlarını güdükleştirir (Chollet, 2020: 39). Meli karakteri ise bize bu genel tespitin aksini gösterir. O, yetiştirilme şekline ve benimsetilmeye çalışılan geleneksel değerlere aykırı, farklı bir profil ortaya koyar. Evet, evli ve çocukludur; fakat kendini hiçbir zaman anne ve eş rollerine hapsetmez. Hayatını dilediğince yaşar. Özgürlüğüne düşkündür. Meli'nin bu tavrı en iyi, sosyal yaşamının anlatıldığı sahnelerde betimlenir. Bunun bir örneği, yakın arkadaşı Ahmet'le birlikte gece gezmesine çıktığı sahnedir. İki arkadaş bir yere gidip rakı içerler. İlerleyen saatlerde ikiliye Meli'nin eşi Adnan da katılır. Gecenin bitiminde şehrin güzelliğinin tadını çıkararak huzur ve keyif içinde evlerine dönerlerken sokak aniden tekinsizleşir. Bir grup erkek arasında kavga çıkmıştır. Kavganın gerilimi Melileri de içine alır, huzurlarını kaçırır. Polisler gelir ve ataerkil toplumun bir başka yüzü ortaya çıkar. Olayla hiçbir alakaları olmadığı halde, polisler tarafından kaba ve erkekçe bir üslupla sorguya çekilirler: Gecenin o saatinde dışarıda ne işleri vardır? Nezihe Me-

riç sahneyi öyle bir kurar ki okurken asıl hesap sorulanın, yöneltilen sorunun muhatabının Meli olduğunu hissederiz. Ama Meli'miz kolay lokma değildir! Beklenenin aksine bir tavır sergiler. Polislerin direktiflerine yumuşak başlılıkla uymak yerine gördüğü muameleden duyduğu rahatsızlığı ılımlı diyemeyeceğimiz bir üslupla dile getirir. Evine döndüğünde hâlâ öfkelidir, sokakları kendilerine çok gören zihniyete söylenmeye devam eder. Polisler ne derse desin, istediği saatte istediği yerde olmaya hakkı vardır onun. Kendini suçlamak yerine düzeni ve yerleşik zihniyeti suçlar.

Korsan Çıkmazı'ndaki Meli karakterinin, toplumun kadınlara biçtiği roller ve bu roller çerçevesinde kurumlaşan baskıya karşı sergilediği tavizsiz ve net direniş hali, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'daki kadın karakterleri için geçerli değildir. *Yanık Saraylar*'daki hemen hemen her kadın karakter, toplumun baskısıyla acı bir şekilde boğuşmak zorunda kalmıştır. Öykülerde ağırlık kazanan temalardan biri de zaten budur: Kadınların bu rollerin altında eziliyor oluşu. Bu baskı öylesine güçlüdür ve bu kadınlar öylesine mutsuzlardır ki, çıkış yolu olarak intiharı düşünürler. Öte yandan, buradaki kadın ana karakterler de tıpkı Meli gibi toplumun kadınlar üzerindeki baskısının farkındadırlar; buna dair eleştirel bir düşünce geliştirmiş ve içinde bulundukları konumu sorgulamışlardır. Ne var ki bu bilinci sadece iç dünyalarında taşırlar, ifadelerine ve davranışlarına yansıtamazlar, dışa vurmakta zorlanırlar. Açık bir tutum alamazlar. Bu nedenle, içine sıkıştıkları durumdan ancak her şeyin sonunu getirecek olan ölümle kurtulabileceklerine inanırlar.

Bu hazin durumun en somut örneklerinden biri "Pencere" adlı öyküdür. Bu öyküde Sevim Burak, toplumun en bunaltıcı taraflarıyla yüz yüze gelen iki kadın karaktere odaklanır. Bu kadınların ikisi de karşılıklı konumlanan evlerinin pencereleri önünde oturup dışarıyı, zaman zaman da birbir-

lerini seyrederler. Ana karakter ve intiharın eşiğindeki diğer kadın karakter dışında başka kadınlar da vardır öyküde. Bunlar, eril düzenin dayattığı kadınlık rolleriyle alakalı farkındalık geliştirmemiş, kendilerine öğretilenleri harfi harfine uygulayan kadınlardır. Verili düzeni korumakla kalmazlar, diğer kadınların da öyle yapmalarını beklerler. Kendilerine uygun görülen "hizmetkâr" rolünü, ikincil konumu içselleştirmişlerdir. Nitekim, "karşı penceredeki kadın"ı intihar etmek istediği pencereden çeker alır, ona şiddet uygularlar. Hemcinslerinin var olma sebebi, sadece ev işleriyle uğraşmak, evin erkeklerine hizmet etmektir onlara göre. Ana karakterin, karşı penceredeki kadının, diğer kadınlar tarafından yakalanıp tartaklanarak evin içine götürülüşünü izlerken sarf ettiği sözler bu hazin durumun özetidir:

> Onu öylece alıp götürdüler.
> Yemek odalarında,
> Mutfaklarda,
> Sandık odalarında
> Gene bağırtacaklardı.
> Yarın terasa çıkıp çamaşır asacaktı,
> Görecektim yüzünü gene,
> Çilli kollarını,
> Çamaşırlarını,
> İplerini.
> Pencereme bakıp "artık akıllandım," diyecekti.
>
> (Burak, 2015: 20).

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'daki bir başka öyküsü, "Ay Ya Rab Yehova", kadın ile erkek arasında yaratılan ikiliklerin ve özdeşleştirmelerin (eril-dişil, mantıklı-duygusal) vücut bulmuş hali gibidir. Ana karakterler Zembul Allahanati ve Bilal Bey'dir. Zembul, ailesinin onu zorla nişanladığı Aşer'le mutlu değildir, onu sevmez. Sevdiği adama, Bilal'e

kaçar. Fakat Zembul büyük bir aşkla kaçtığı Bilal'in evinde ailesinin evindeyken gördüğü muamelenin aynısıyla karşılaşır. Bilal, Zembul'u aşırı duygusal olmakla, mantıklı davranmamakla suçlar. Bilal'in tavrı, kadınların sanki doğaları gereği mantıktan uzak duygusal varlıklarmış gibi görülmesinin timsalidir. Ailesi ve sevdiği adam tarafından gördüğü duygusal şiddet, Zembul'u derin bir mutsuzluğa iter. Hikâyedeki tüm erkekler elbirliğiyle Zembul'u kademe kademe deliliğe sürüklerler. Akılcı erkeklik karşısında "duygusal-histerik" kadınlık algısını Zembul'un zihnine cebren işlerler. Genç kadın, kendisine biçilen rollerin dışına çıkıp yasakları deldiği için suçluluk duygusuyla baş başa bırakılıp yalnızlaştırılır. Bilal sanki Zembul ile büyük bir aşk yaşamamışlar gibi davranmaya başlar. Genç kadını bir anda yüz üstü bırakır. Bu anlatıda kadın ve erkeğin yetiştirilme tarzlarındaki ikiliğe işaret eden bir yön vardır. Erkeklere aşka mesafeli durmak, çift hayatını bir bela gibi görmek öğretilirken; kadınlar ise onları mutlu edecek, adeta onları "tanımlayacak" bir aşkı beklemeye koşullandırılırlar. Bu şartlanma kadınları sırf ilişkileri yürüsün diye neredeyse mazoşizme varacak raddede türlü çeşit fedakârlığı yapmaya itebilmektedir (Chollet, 2020: 162-163). Nitekim Zembul, Bilal ondan uzaklaştıkça içine itildiği yalnızlık hissi derinleşip ona acı vermeye başlar, işlediği "günah"ın kefaretini ödediği düşüncesiyle kendisine eziyet eder.

Yanık Saraylar'daki kadınların aksine, Sevgi Soysal *Tante Rosa*'da ana karakteri Rosa'nın çocukluğundan ölümüne dek geçirdiği süreci anlatırken, Rosa aracılığıyla, toplumun kadınlar üzerindeki baskısına karşı çıkışın güçlü bir örneğini sunar. Kitap Rosa'nın, üstüne bir giysi gibi ısrarla giydirilmeye çalışılan kadınlığa direnişinin hikâyesidir.

Soysal, kitabın başlarında henüz çocuk olan Rosa'nın, toplumsal formasyonun din, eğitim, aile gibi taşıyıcıların-

dan azade, bağımsız bir kadın olarak kendini inşa etme çabasına odaklanır. Rosa bir rahibe okulunda okumaktadır. Sıkı kurallarla örülü, kurallara uyulmadığında çocukların ağır bir şekilde cezalandırıldığı bir eğitim kurumudur burası. Rosa'nın karşılaştığı ilk engel, koşma yasağıdır. Bu yasağı hem kızlara giydirdikleri hareket etmeye elverişsiz giysilerle hem de tuhaf ceza yöntemleriyle uygularlar. Fakat Rosa, o kıyafetlere ve cezaya rağmen soluk soluğa, ter içinde kalana dek koşar okulun bahçesinde. Koşarken bir yasağı delmenin hazzını da duyar. Ezberleri bozmanın, kendisine tembihlenenin tersine gitmenin, bir hanımefendi gibi davranmamanın tadını çıkarır. Koşmak, Rosa için ilk direnme stratejisi haline gelir. Ancak, etrafını saran yetişkinler bir yasak delinince başka yasaklar koymakta hiç gecikmezler. Örneğin koştuktan sonra susayıp musluğun başına gittiğinde, iştahla su içmeye başladığında küçük kız yeni bir yasakla tanışır. Rosa suyunu içerken omzuna sertçe vuran eli fark eder. Rahibelerden biri, Rosa'nın bu hallerine öfkelenmiştir; onu götürüp mahzene kapatma cezası vermeden önce öfkeli kadının ağzından şu sözler dökülür: "'Durup dururken su içiyorsun,' [...] 'Su içiyorsun durup dururken, sen arzularına gem vuramayan günahkâr bir kızsın,' [...] 'içini öldürmeyi bilmiyorsun.'" (Soysal, 2015: 22).

Yetişme çağındaki Rosa, katı dinî kurallarla örülü bu okulda korkutulmaya ve sindirilmeye çalışılır. Fakat o küçücük yaşında bile sıradan biri olmadığını gösterir. Meraklı kişiliği ve içinden geldiği gibi sergilediği davranışları sayesinde oradan kurtulur – okuldan atılır. Kendisi açısından bir inandırıcılığı ve gerekliliği olmadığını düşündüğü bu rahibe okulu tecrübesi böylece son bulur. Ancak ailesinin himayesi altında kaldığı sürece, çoğu hemcinsinin yaşadıklarını yaşamaya devam eder. Genç bir kadın olunca evlendirilir. Üç çocuklu, vaktinin çoğunu bebek emzirmekle, pencerenin

önünde durup dışarıda akıp giden hayatı seyretmekle, kocasının gönlünü hoş tutmakla geçiren bir kadına dönüşür. Ancak çok geçmeden Rosa, kadınları doğurganlıkları üzerinden tanımlayan, onları eşlerine tabi kılan bu düzenden sıkılır; bu konforlu ve "güvenli" alanı terk edip kendi hayatını yaşamak üzere bilinmeze yol alır. Bu gidişi mahalleli arasında çok konuşulur, Rosa kilise tarafından aforoz edilir. Sevgi Soysal kitabın pek çok noktasında yaptığı gibi, ezber şaşırtmayan ana akım romanlara gönderme yaparak, anlatıcı olarak araya girip şunları söyler:

> Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür. Şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir günahkârın şen hayatı mıdır? Şimdi beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur? [...] Nedir? Bir pazar günü barışsever bir Katolik köyünde, Tante Rosa aforoz edilmişse bu nedir, beklenen son nedir? (2015: 35).

Soysal bu satırlarda, verili düzene başkaldırarak "kötü yol"u seçen bir kadının sonunun hep trajedi olacağı klişesini hatırlatıp Rosa'nın bundan sonraki hayatını okurun yorumuna bırakır. Yazarın burada, ezber metinlere gönderme yaparak okuru düşünmeye çağırdığını, ironi yaptığını, mizahi ve kinayeli anlatımından çıkarabiliriz. Rosa artık yeni bir mahalleye taşınmış, yeni bir düzen kurmuştur. Hayatını kendisinden başka kimsenin kontrol etmesine izin vermez: "Eve para getiren erkekleri bilirdi o. 'Koca dediğin adamın gönlünü hoş tutmalı.' Böyle diyordu ona kocasının niçin dükkânın işlerinde yardımcı olmadığını soranlara. 'Akşamları dükkânı kapatıp yorgun argın eve gittiğimde bana hayatı kim sevdirecek?' diyordu." (*a.g.e.*: 38). Nitekim Rosa birkaç ilişki ve başka bir evliliğin ona yaşattığı deneyimlerin ardından artık hayatta sadece kendi başına olmaya karar ve-

rir. Gündemini, yalnızca kendisini gerçekleştirmek için yapacağı işler ve sosyal faaliyetler oluşturur. Sözde değerlerden arınmış, bağımsız bir kadın olarak yoluna devam etmeye çalışır. Kendisine toplum eliyle sunulan hikâyeyi yaşayıp, tasarlanmış rolleri oynamak yerine kendi hikâyesini bizzat yazmayı tercih eder.

Sevgi Soysal, *Tante Rosa*'dan iki yıl sonra 1970 yılında yayımlanan *Yürümek*'te, bir kadın ve bir erkeğin çocukluklarından yetişkinlik yıllarına uzanan hikâyesini anlatırken yine kadın karaktere odaklanır. Bu iki kişinin aynı zamanları farklı mekânlarda nasıl yaşadıklarını ve bir zaman sonra nasıl yollarının kesişip birlikte olduklarının hikâyesini okuruz. Ankara'da yaşayan baş kadın karakter Elâ henüz ilkokul öğrencisidir; hayatı öğrenirken içine doğduğu ahlâki yapıyla çatışmalar yaşar. Son derece geleneksel bir ailesi vardır; Elâ'yı doğru bildikleri ahlâki kalıplarla yetiştirmektedirler. Eş zamanlı olarak Tirebolu'da, Elâ ile benzer evrelerden geçerek büyümekte olan Memet de kendi habitatında erkek olmanın gereklilikleriyle sınanmaktadır. Yazar, bu kitabında hem kadınlık hem erkeklik rollerinin inşasını bütünlüklü bir bakış açısıyla ele alır.

Soysal, iki karakter arasındaki geçişleri doğa betimlemeleriyle, doğaya dair kısa pasajlarla yapar. Kısa doğa anlatımları iki karakterin hikâye çizgileriyle uyumlu kurgulanmıştır. Diğer canlılarla insanların ortak noktaları arasında bağ kurulur. Bazen de insanlarla diğer canlıların birçok ortaklıklarının olmasına rağmen nasıl birbirlerinden farklılaştıklarını fark ederiz. Ömer Türkeş, kitabın başında yer alan "*Yürümek* Üzerine" başlıklı yazısında, metnin ilerledikçe, doğanın çevrimi içerisinde olan fakat birbirlerine yabancılaşarak büyüyen, toplumla çatışan, kimliklerini arayıp hayatı sorgulayan bir kadın ve erkeğin hikâyesine dönüştüğünü söyler (Türkeş, 2014: 8).

Ergenlik çağında, kız çocukları ile oğlan çocukları arasında sınırlar belirmeye başlar, artık birlikte oyun oynayamaz olurlar. Oğlan çocukları amaçsızca birbirleriyle dövüşüp erkeklik yarışına, "erkek gibi erkek olmak" kavgasına tutuşurken kız çocukları çevrelerinde gözlemledikleri "ideal kadın" örneklerine özenir, kadınlık kurgusuna uyum sağlamaya çalışırlar. Kız ve oğlan çocuklarının geçirmeye başladığı bu dönüşüme paralel olarak Soysal, yetişkinlerin dünyasında hiç değişmeden devam eden pratiklerin, toplumun çizdiği ve aşılamayan sınırların anlatıldığı yarı parodik bir pasaja yer verir:

> Beş on metrelik, beş on bin liralık, yüzgörümlüklü, başlıklı, düğün yemekli, sünnetli, oruçlu, şeker ve kurban bayramlı, büyüklerin eli öpülesi ve yanlarında cigara içilmeyesi, erkekten tat alınmayası ve kadının insandan sayılmayası, çünkü erkeklik gururlu ve aile namuslu, tüfekli, tabancalı bir sınırı (Soysal, 2014: 33).

Bu pasajın devamında Memet, babasının ona getirdiği silahla kapının önünde oynamaktadır. Silahtan aldığı özgüvenle kavga eden iki kediye yaklaşır, kedilerden birine tekme savurur. Karşısına çıkan, üzerinde güç denemesi yapabileceği her fırsatı değerlendiriyordur. O kedilerle ilgilenirken, duvarın üstüne bıraktığı silahı, mahallede Gâvurkesen Paşa'dan gelmekle övünen bir ailenin çocuğu olan Nuri alır. Nuri, mahallenin erkeklerine korku salan dedesini ve babasını rol model alan, erkekliğiyle böbürlenen bir çocuktur. Ailesinin erkeklerinin söz ve davranışlarını taklit ederek mahallenin diğer oğlan çocuklarına caka satmaktan geri kalmaz: "-Versene tabancamı.- Erkeksen kendin al.- Ver be!- Sıkıysa alsana muhallebici!" (*a.g.e.*: 34). Memet, Nuri'nin sergilediği bu zorba tavır karşısında kendisini aciz hisseder ve ağlayarak annesine koşar. Fakat beklediği şefkat ve des-

teği bulamadığı gibi üstüne bir de annesinden dayak yer. Bir şiddetten kaçarken başka bir şiddete yakalanır. Dahası, bir de babasından dayak yer. Dayakla terbiye edilen Memet, erkek olmanın yolunun şiddetten geçtiğini görmüş olur.

Kadınlık rollerini ve o rolün inşasını anlamak için erkekliğe ve erkeklik rolünün inşasına de bakmak gerektiğini hatırlatır, Sevgi Soysal. Bu rolleri birbirini tamamlayan unsurlar olarak ilmek ilmek örer. Erkekliğe bakmadan ne kadınlığın ne de toplumun anlaşılabileceğini hatırlatır. Edebiyat kuramı ve eleştirisi üzerine çalışan Çimen Günay Erkol, erkekler ve erkeklik ile ilgili yürütülen eleştirel çalışmaların, feminizmle uyuşmadığı gerekçesiyle feministlerce eleştirilmesini sorgular. Erkol'a göre, erkeklik hakkında çalışmak kadınların görünürlüğünü azaltmak, onların yerini işgal etmek anlamına gelmez. Aksine, erkeklerin erkeklikten nasıl etkilendiğinin araştırılması da feminist literatüre katkı sağlar. Bu anlamda, erkekleri sorgulamak da bir feminist uğraştır (Erkol, 2019: 17). Nitekim Serpil Sancar, feminist literatürde erkeklik çalışmalarına ilginin giderek arttığına dikkat çeker (Sancar, 2013: 11).

Sevgi Soysal, Memet'in hikâye hattındaki erkeklik gösterileri ve meydan okumalarıyla örülü sahnelerin ardından, simetri kurarcasına toplumun kadınlık tahayyülünü işler. Kadınlardan beklenen bir yandan güzel ve hoş olmaları, "gözlere hitap etmeleri" iken, diğer yandan da iffetli, namuslu, oturmasını kalkmasını bilmeleridir. Aynı anda pek çok şey olmaları beklenir onlardan. Esasen, kendilerinden ödün vermeleri, erkekler için kendilerinden vazgeçmeleri telkin edilir. Elâ, arkadaşı Şenel'in evinde, Şenel'in direktifleri doğrultusunda "kadın gibi" olmayı öğrenmektedir:

> Şenel, bir elinde *Yıldız* dergisi, buyruklar yağdırıyor yine, o her şeyi daha iyi bilen halk kraliçeleri gibi. Diana Durbin'in

> bir resmi var dergide. Eteklerini açıp yatağa yatmış, saçları yastığa yayılmış, gözler baygın. Aynı pozu Elâ'ya verdirmeye çabalıyor (Soysal, 2014: 35-36).

Bu sahnede, Elâ ile birlikte okur da farklı bir kadın profiliyle karşılaşır. Elâ, Şenel'in ve annesinin toplumsal değerleri çok da dikkate almayan "rahat" tavırları karşısında şaşkındır. Ne Şenel kendisine benzemektedir ne de Şenel'in annesi kendi annesi gibi davranmaktadır. Şeneller, bodrum katındaki bir dairede otururlar. Evde bir baba figürü yoktur, anne bakanlıklardan birinde "daktilo"dur. Şenel ile annesi arasındaki ilişki, Elâ ile annesi arasındaki ilişkinin zıddıdır. Şenel'in annesi, kızı üzerinde baskı kuran anne tipinden uzaktır. Şenel, toplumun kalıplaşmış ahlâk değerlerine itibar etmez, annesi de kızının bu tavrını eleştirmez çünkü kendisi de bu değerleri umursamaz. Şenel kendi kararlarını kendi verir, istediği gibi oturup kalkar; ilk cinsel uyanışlarına gönlünce reaksiyon gösterdiğinde annesinden ne bir ayıplama gelir ne de bir karşı çıkış. Elâ, Şenel'in direktifleri doğrultusunda yatakta arzulu bir kadın gibi pozlar verirken odaya Şenel'in annesi girer. Elâ korkuya kapılıp bir anda panikler. Kendi annesinden gördüğü tepkiyi, bağırışları-çığlıkları, "demedim mi"leri, "sokak kızı mı oldun"ları bekler. Fakat Şenel'in annesi bu tepkileri vermek bir yana, Elâ'ya bakmaz bile. "[K]üçük bir kızın yatakta, sevişme öncesi tavırlar taşıması çok gündelik bir olaymışçasına [...]" umursamaz bir tavır takınır (Soysal, 2014: 36). Halbuki kendi annesi olsa neyin yapılmaması gerektiğini her daim bilen ve hatırlatan tavırlarıyla Elâ'nın üstüne korku salarak yürürdü, diye düşünür:

> Elâ da bütün anaların, aynı şeylere kızdıklarını, aynı şeyleri söylediklerini sanıyordu; çünkü doğruydu onlar, gerçekti, kesindi. Bütün çocuklar gibi, anasınca konan yasakların, dünyanın yasakları olduğunu sanıyordu, Tanrı yasakları ol-

> duğunu. Aynaya, göğüslerinin nice büyüdüğünü anlamak için bakarken yakalanma, doktorculuk oynarken yakalanmak, bütün çocuklar için aynı önemde suçlardır sanıyordu. Bütün bu suçları bilerek, yine de işleyerek, o hak edilmiş cezalardan korkarak Diana Durbin olmak nasıl zor (36-37).

Elâ ve annesi arasındaki ilişki, Şenel ve annesi arasındaki ilişkinin aksine, toplumun ezici bir çoğunluğunu temsil eder. Anneler daha önce kendi annelerinden ne gördülerse görev duygusuyla, hatta üzerine biraz daha katarak, kuralları daha da katılaştırarak kendi kızlarına aktarırlar, kendilerine öğretilen neyse kızlarının da sorgulamadan bunları uygulamasını isterler. Elâ gibi çoğu kız çocuğu bütün yaşamlarını etkileyecek bu şartlanmalara teslim olur.

Kitabın sonlarına doğru Elâ artık yetişkin bir kadındır. Evlenip boşanmış, çocuk sahibi olmuştur. Boşanmayla birlikte, Elâ'nın gözüne her şey gülünç görünmeye başlar, aile kurumunun önemi kalmaz. Bir devlet kurumunda çalışmakta, kurumdaki odasını üç memurla paylaşmaktadır. Bunlardan ikisi kadın, biri erkektir. Üç kadın arasında kalan memur Rıdvan, kendisini odanın diğer üyelerinden ayrı, daha yüksek bir konuma yerleştirir. Odadaki en büyük masa ondadır, etrafına en çok emir veren odur; hatırı sayılır bir emek harcamadığı halde en çok çalışan ve yorulan kişi kendisiymiş gibi davranan da odur. Soysal, yine bir erkeklik krizinin vücut bulmuş halini gösterir okurlara. Rıdvan karakteri, "erkeklik illeti"yle baş etmeye çalışan erkek tipinin bir çeşit güldürüsüdür:

> [D]aha büyük, eski masasından daha büyük masayı dört odacıya taşıtarak girdi odaya. Elleri beline dayalı. Büyük bir meydan savaşını yönetir gibi masanın yerleştirilmesi "harekâtı"nı yönetti. Öyle bir yere konmalıydı ki masa, odaya giren, en önemli kişinin o olduğunu sansın; öyle bir

yere konmalıydı ki masa, en önemli evrak ona gelsin, en önemli terfiler ve siciller (114).

Diğer hikâye hattında, Memet için de hayat zor ilerlemektedir. Çocukluğundaki eksiklik hissi, yarım erkekliği peşini bırakmamıştır; yetişkinliğinde bile erkekliğini ispatlama telaşındadır. Hâlâ arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde kadınlarla geçirdiğini iddia ettiği uydurma cinsel deneyimler üzerinden onlarla beraber kendini de kandırmaktadır. Bir gün yolda yürürken çocukluğunun kâbusu Gâvurkesen Paşa'nın Nuri'siyle karşılaşır. Nuri, yıllar önce genelev kapısında gördüğü, eli tespihli, kendinden emin, Soysal'ın tabiriyle "her kapıdan eli boş girip dolu çıkan" erkeklerden biri olmuştur. Geleneklere bağlı, "vatansever", güçlü, kısacası ataerkil toplumun tam istediği ve ihtiyaç duyduğu erkek tipidir. İktidar partisine üye olmuştur, imrenilecek bir işi vardır, ekonomik durumu iyidir: "Şişmanlamıştı Nuri, güçlüydü, 'dışarı'nın bütün oyunlarını, çelmelerini biliyor, tanıyordu" (*a.g.e.*: 108). Böylece Soysal, toplumun kahramanlaştırdığı ideal erkek tipiyle, yine toplumun iğdiş ettiği erkek tipini yan yana getirip bir karşılaştırma yapar. Toplumsal cinsiyet rollerinin hem kadınlar hem de erkekler üzerinde yarattığı tahribatı sergileyerek tamamlayıcı bir hat kurar.

Kadınlık ve erkeklik rollerinin inşasının birlikte ele alındığı bir başka güçlü metin Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'ıdır. Ağaoğlu da baskı altında yetişen bir kadın karakteri, Aysel'i merkezine alır.

Aysel, tahsil görmekte kararlıdır, bu uğurda başta "geri kafalı" babası Salim Efendi olmak üzere tüm ailesine karşı gelir. Salim Efendi, aşılması güç bir duvar gibidir. Oğlu İlhan'ı tek başına Ankara'ya okumaya hiç tereddütsüz göndermiştir ama sıra kızına geldiğinde razı olmaz, Aysel'in "kız başına" hiçbir yere gidemeyeceğini söyler. Sonunda araya

giren bazı yakınları sayesinde Aysel, teyzesinin yanında kalması şartıyla Ankara'ya ortaokulu bitirmeye gönderilir. Romandaki hemen hemen bütün oğlan çocukları kız çocuklarına kıyasla daha özgür ve kendi ayakları üzerinde durabilecek şekilde yetiştirilmektedir. Cinsiyetler arasındaki bu çifte standart metin boyunca işlenir.

Ağaoğlu, oğlan çocuklarına sürekli "erkek ol" telkininde bulunan tahakküm biçimlerine de dikkat çeker. Örneğin, ismi de pek manidar olan on altı yaşındaki Ertürk karakteri üzerinden erkekliğin resmini çizer:

> Ertürk, Bursa Askeri Lisesi'nde sert adımlarla yürümeyi, sert bakmayı ve sert yataklarda yatmayı öğrendi. [...] Kız adı anmamayı, ağlamamayı, anasına değil de babasına mektup yazması gerektiğini...
>
> Tatillerde ilçeye döndükçe, "Aslan oğlum" diyor büyükler. Sırtını Ertürk'e yaraşır biçimde sıvazlıyorlar: Küt kütleyerek. Kız kardeşlerinin hiçbir şeye hiçbir nedenle gülmelerine izin vermiyor. Babası Emin Efendi'nin Yemen anılarını sabırla dinliyor ve abisi Remzi'nin anasız oğluna sofada yat-kalk talimi yaptırıyor (Ağaoğlu, 2019: 140).

Ertürk, erkek olma vasıflarını yeterince taşıyamadığı zamanlarda "erkekçe" cezalandırılır. Mesela, eril militarist düşünceyle çelişen bir kitap okurken yakalandığında "vatan haini", "ibne Ertürk" diye anılmaya başlar. Ertürk bu sorumluluklardan ve yaftalamalardan kurtulabilmek için intihar etmeye karar verir. Ne var ki askerî okul kısıtları içinde istese de ölmeyi başaramaz. Kendi isteğiyle, kendisi için ölmesi mümkün değildir; izin vermezler. Eğer ölecekse bir tek vatan uğruna, "erkek gibi" ölmek zorundadır. En sonunda, Ertürk tamamen "onlardan" birine dönüşür, teslim olur. O da diğer pek çok oğlan çocuğu gibi korkuyla, şiddetle terbiye edilmiştir...

Erkekliği farklı karakterler üzerinden, farklı erkeklik halleriyle çeşitlendirir Adalet Ağaoğlu. Erkekler kendi ideolojileri, inançları ve meşrepleri gereğince kadınları şekillendirmeye çalışırlar; üzerlerine vazifeymiş gibi kadınlar için ideal roller tasarlarlar. Bu konuda pek yaratıcı oldukları da söylenemez doğrusu! Temcit pilavı gibi ısıtıp ısıtıp kadınların önüne aynı şeyleri koyup dururlar. Kaymakam'ın oğlu, Galatasaray Lisesi öğrencisi, frankofon, Batı hayranı Aydın, kadınların kılık kıyafetlerini, davranışlarını, erkeklerle çekinerek iletişim kurmalarını hakir görüp, Batılılar gibi olamamalarından yakınıp onlarla arkadaşlık kurmayı kendisine yakıştıramamaktadır: "Sevil'in [Alman] yengesini işte o romandaki çamaşırcı kadına benzetiyordu Aydın. Yine de Batılı çamaşırcı kadınların kendi ülkesindeki en soylu hanımefendilerden daha ince olduklarına inanıyordu" (*a.g.e.*: 2019: 126). Aysel'in ağabeyi İlhan ise Aydın'ınkilerden daha farklı nedenlerden ötürü kadınları küçümser. Ona göre kadın evinde oturup kocasına karılık, çocuğuna annelik yapmalı ve başını örtmelidir. Genç adamın bu düşüncelerinin arkasındaki kişi, ülkücü dernekten rol model aldığı Fethi Bey'in sözleri timsal niteliğindedir: "Bu da yeni moda oldu işte! Kızlar okuyormuş... Öyle. Bizimki de okuyor. Hâkim olacakmış. Vay, vay... Kadının en kutsal görevi, analıktır, analık!" (*a.g.e.*: 162). Her hâlükârda, neredeyse tüm erkek karakterler, kadınlara aciz yaratıklarmış gibi davranırlar ve onların kalıba sokulup eğitilmeleri gerektiğine inanırlar.

Hikâye evreninde, Batılılaşmış uygar bir kadın olup, çağdaş evlatlar yetiştirme ülküsü de sıklıkla tekrarlanır. Hatta bunun bir tekrarını da Aysel kendisi yapar, şu sözleri söyler: "Ne demiş Atamız? 'Kadınlarımız, erkeklerimizden daha kültürlü, bilgili, uyanık olmak mecburiyetindedirler. Şayet gerçekten, bu milletin anası olmak istiyorlarsa böyle olmalıdırlar' demiş" (*a.g.e.*: 107). Böylece Ağaoğlu, anneliğe

atfedilen kutsallığın, her ideoloji içinde ve bu ideolojilerin ürettiği kadınlık tasarımlarında kendine yer bulduğunu da hatırlatır.

Çocukluk yıllarında hayatına sürekli burnunu sokan insanların telkinlerinin etkileri, Aysel'in ilerleyen yaşlarında, onlardan bağımsız yaşamaya başladığında bile gösterir kendini. Geçmişin gölgesi ile olmak istediği kadın arasında yaşadığı sıkışmışlığını, fikirlerindeki ikiliklerde ve tutarsızlıklarda görebiliriz. Örneğin, hâlâ regl olmamasını "acaba kadınlığım mı bitti?" diye yorumlarken kadınlığı regl olmakla eş tutar: "Çoktan aybaşı olmam gerekirdi. Neden olmadım? Kadınlığım mı bitti? Bunu da bilemeyeceğim işte. Yine de her ay şarıl şarıl kan akıtırken kadınlıktan böyle birden kesilmiş olduğumu sanmıyorum" (*a.g.e.*: 48). Bunun bir başka örneği de sabahın erken saatinde otele gittiğinde resepsiyondakilerin kendisiyle alakalı neler düşünmüş olabileceklerini aklından geçirişidir:

> İlk bakışta bir erkekle buluşacağımı sanmıştır resepsiyondaki. Ya da bir müşteriden döndüğümü. Otele kibar bir fahişe gibi girdim. Erken saatte. Yorgun. Elimde bir leylak dalıyla. Pörsümüş bir leylak dalı, kibar fahişelerin eline yaraşmaz. Yine de belli olmaz ki. Her fahişe gecelerden ucuz bir anı taşıyabilir (70).

Aysel de zihinlere yerleştirilmiş önyargıları taşıyıp durmaktan kendini alıkoyamamaktadır. Bu sahne Aysel'in de bir otele sabah tek başına gelen bir kadın gördüğünde kendisinin de o kadın için aynı şeyleri düşüneceğinin, yani eleştirdiği zihniyetin tuzağına düşeceğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Ağaoğlu, ana karakterine dair verdiği bu detaylarda aslında gerçeğe ne denli sadık kaldığını da ispatlar. Amacı, idealize edilmiş bir kadın kahraman yaratmak değildir; daha ziyade, kendini toplumsal değerlerden bağımsız

şekilde var etmeye çalışan bir kadının, artıları ve eksileriyle, kazanımları ve kaybedişleriyle, profilini çıkarmaktır.

Aysel, iç dünyasında yaşadığı tüm bu gelgitler ve içine sıkıştığı ikiliklerden boğulmaya başlar. Çıkış yolu bulamayacağına inandığı bir noktada –tıpkı *Yanık Saraylar*'daki kadınlar gibi– intihar düşüncesine sürüklenir. İntihar ona, arınmak ve içine düştüğü bunalımdan kaçmak için makul bir yol olarak görünür. Böylece *ölmeye yatarak* her şeye son verecektir. Diğer taraftan, bu intihar eylemine özgürleştirici bir anlam da yükler; en azından bu toplumun diğer kadınlarının başaramadığı bir şeyi, "Türkiye'nin ayrıcalıklı aydın kadını" olarak ölümünü kendisi seçmiş olacaktır ve sadece kendisi için, kendisi uğruna ölecektir.

Ölmeye Yatmak ve *Yanık Saraylar*'da olduğu gibi, kadınların aileleriyle çatışmaları ve toplum içindeki konumlarıyla hesaplaşmaları sonrasında içine sürüklendikleri ruh halinin ve bu ruh halinin doğurduğu intihar etme fikrinin kendini gösterdiği bir diğer kitap –belki intihar fikri bakımından "asıl kitap" demeliyiz–, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanıdır. Romanın ana karakterinin zihni ölüm ve intihar düşüncesiyle meşguldür. Ama Özlü'nün karakterinin intihara olan eğilimi varoluşsal sıkıntılarla, karakterin kendi varlığına dair sorduğu sorulara yanıt bulamayışından doğan bir tatminsizlikle de ilişkilidir.

Tezer Özlü *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, kitabın adından da anlaşılacağı gibi çocukluğa odaklanır ve çocukluk döneminin, bireyin tüm hayatı üzerindeki büyük etkisine eğilir. Romanın anlatıcısı da olan ana karakter bize, çocukluğundan başlayıp yetişkinlik dönemine dek uzanan hayatından kesitler aktarır. Anlatımda, ev içi iktidarın nasıl belirlendiğine dönük sorgulamayı hissederiz. Karakter romanın başında, evde askerî bir disiplin sağlamaya çalışan beden eğitimi öğretmeni babasını tanıtır. Babası üzerinden,

"zamanın" erkeklerini tanımlar: "Babamın kuşağındaki Türk erkekleri ne büyük bir ordu ve askerlik sevgisi besliyorlar..." (Özlü, 2015: 7). Kol kola girmiş erkekliğin ve militarizmi temsilen ailede "kurucu rol" oynayan Baba karakterinin de bir rol modeli, bir "kurucu baba"sı vardır: Atatürk. Baba, evin bir köşesini Atatürk köşesi yapmıştır, altın yaldızlı bir Atatürk büstü koymuştur buraya. Ulusal bayramlarda bu köşenin önünde toplayıp hazırol vaziyette beklettiği ev halkına İstiklal Marşı'nı okutturur. Oturdukları semti de baba tercih etmiştir: "Çocukluğunda oynadığı bu yangın mahallelerine yerleşmemiz, anlayamayacağımız bir mutluluk veriyor babama." (*a.g.e.*: 7). Çocuklarının ders çalışma pratiğini de kendisi belirler. Bir çalışma masası yaptırır ve hemen karşısındaki duvara şu direktiflerin yazıldığı bir pano asar:

> 1. Işık soldan gelmeli. 2. Kitap gözünüzden 30-40 cm uzaklıkta durmalı. 3. Çalışma biter bitmez ışıklar kapatılmalı vb...... Bu vatana hayırlı evlatlar olmanız isteği ile başarılar dilerim. Sevgili ve cefakâr babanız (10).

Baba karakteri tüm yapıp ettikleriyle, evini küçük bir Türkiye gibi tasarlar aslında. Ailesinin hayatını eril-militarist bir disiplin anlayışıyla kontrol etmeye çalışır.

Hem ev hem de okul ortamının sıkı bir disiplinle örülü olması, daha da ötesi, sokağa çıktığında da aynı manzarayla karşılaşması bir noktadan sonra Özlü'nün ana karakterini isyana sürükler. Okul, din, devlet, aile eliyle kendisine öğretilen her şeyi hafızasından silmek ister: "Birbirini sevmeyen, sevişmeyen anne babalar. Tanrısıyla evlenen rahibeler. Kanımıza işletilen aile bağları. Kanımıza işletilen vatan sevgisi, vatan. Kanımıza işletilen vatan, vatan, vatan..." (*a.g.e.*: 30). Bu öfke patlamasıyla birlikte tüm öğrendiklerini, daha doğrusu ona zorla öğretilenleri unutmaya; okulun önün-

den geçmemeye ve öğretmen olan anne ve babasına bir daha dönmemeye karar verir. Böyle radikal kararlar alan çoğu genç kadın gibi çareyi bir an evvel evlenip evi terk etmekte görür. Fakat çok geçmeden evliliğin bir çare değil, aksine daha beter bir çaresizlik yaratabileceğinin farkına varır. Toplumdan kaçtıkça yalnızlaşır, tek başına kalır. En nihayetinde, başkaldıran, kendi bildiğini okuyan bu genç kadının "normal" olmadığına karar verilir, "akıl hastanesi"ne kapatılır: "Yirmi dört yaşımda girdiğim bu odada büyük coşkularım, duyarlılığım, düşüncelerimin sınır tanımaz özgürlüğü, korkusuzluğum beş yıl süreyle elimden alınacaktı" (*a.g.e.*: 37). Sandra Gilbert ve Susan Gubar, yazarların kimi zaman erkekegemen topluma ve edebiyata duydukları isyanı en üstü kapalı şekilde "deli kadın" karakterler aracılığıyla sergilediklerini söylüyorlardı (Gilbert ve Gubar, 2016: 100). Elaine Showalter da, histeriyi bir tür bilinçdışı feminist protesto olarak görmenin mümkün olduğu kanısındadır (aktaran Sakman, 2018: 23). Nil Sakman, Showalter'ın bu sözlerinden hareketle, "kadın deliliği"nin ataerkil toplumda, eril normlara karşı çıkan bunlara uyum sağlayamayan, ehlileştirilemeyen, kısacası başa çıkılamayan ve bunları yıkma potansiyeli taşıyan kadınları itibarsızlaştırmak için yürütülen bir yöntem olduğunu belirtir (2018: 23). Bu analizleri hesaba katarak Tezer Özlü'nün karakterine yeni bir yorum getirecek olursak, onun zaten çocukluğundan itibaren toplumun kendisine bir kadın olarak yüklediği misyona itaat etmeyeceğinin sinyallerini vermiş olduğunu görürüz. Toplum, onun yaşadığı bu travmanın asıl sebeplerini sorgulamak yerine onu tecrit etmiştir. Düzen değiştirilemeyeceğine göre tekil kişi, tekil kadın değiştirilecek, normalleştirilecek ya da düzenin korunması uğruna feda edilecektir. Özlü'nün yarattığı karakter, toplumun, kadınları kendilerine özgü kişilikler, farklı beklentileri, duyarlılıkları, istekleri olan birey-

ler olarak değil de adeta tornadan çıkmış gibi birbirinin aynısı "model"ler olarak görme sevdasını ifşa eder.

Benzeri bir durum Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ında karşımıza çıkar. Topluma uyum gösteremeyen, toplum nezdinde "normal" görülmeyen bir başka kadının hikâyesidir burada anlatılan da. Kitabın adı ironik bir şekilde, *Tuhaf Bir Kadın*'dır.

Erbil hikâye evrenini, tuhaf olanın kadın karakter değil de aslında toplumun kendisi olduğunu gösterecek biçimde kurar. Normalleştirilmiş, "normal" gibi gösterilmiş bunca tuhaflığın tuhaflaştırdığı bir kadının hikâyesini anlatır. Hikâyenin ana karakteri olan Nermin'in etrafı, annesinin koyduğu yasaklarla örülüdür. Anne, zihniyet olarak erkekleşmiş, kadını değersizleştiren, baskıcı biridir ve kızını da kendisine benzetmeye çalışmaktadır. Nermin, annesinin kurallarına uyuyormuş gibi davransa da aslında onu ve otoritesini yok sayar. Bildiğini okur, başına buyruktur, içinden geldiği gibi hareket eder. Özellikle okuluna (üniversiteye) gitmek bahanesiyle sokağa adımını attığı an artık annesinin koyduğu yasaklar işlerliğini kaybeder.

Nermin, çoğu hemcinsinin aksine bu düzeni değiştirmenin yollarını arar. Karşılaştırmalı edebiyat üzerine çalışan eleştirmen Elmas Şahin, kızları annelerin, anneleri de babaların yarattığına dikkat çekmiştir. Şahin, annelerin kızlarını kendilerine ne kadar benzetirlerse toplumsal düzenin de o kadar muhafaza edilebileceği yönündeki hâkim anlayışı hatırlatır ve Leylâ Erbil'in eserlerinde, "[ö]zellikle anneler ataerkil sistem ve toplumsal gelenek ve görenekler, toplumsal tabular içerisinde yetişmiş ve eril sistemin düzenine alışmış kadınlar olarak erkeğe büyük değer verirler," tespitini yapar. Buna karşılık, Nermin gibi kızlar üniversiteye gitme ayrıcalığı sayesinde daha bağımsız hareket edebilmekte ve erkeklere kendi kurallarını kabul ettirebilmektedirler (Şahin, 2015: 255).

Nermin'in annesi Nuriye Hanım geleneklere sıkı sıkıya bağlı, toplumun kadınlara bir fıtrat gibi dayattığı rolleri benimsemiş, bu çerçevede tüm buyruklara itaat etmekte kararlı bir kadındır. Her şeyden yakınır: yoksulluktan, kocası Hasan Bey'in işsiz kalmasından, kocasının "işe yaramaz bir erkek" oluşundan, kızından ve kızının isyankâr hallerinden... Ama hiçbir zaman var olan düzeni, kadınların sıkıştırılmışlığını sorgulamaya kalkmaz. Asıl mutsuzluk sebebinin, içinde bulunduğu düzen olduğu düşüncesi aklına gelmez; ya da belki gelir ama o düşünceyi öteler, önemsemez. Onun açısından asıl önemli olan, kocasının çalışıp eve para getirmesi, kızının bekâretini koruyan namuslu biri olması, iyi bir eş ve anne olduğu için kendisine hak ettiği saygının gösterilmesidir.

Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'da yarattığı, kızının tüm hayatını kontrol altında tutmaya çalışan Nuriye Hanım karakterinin muadiliyle, Füruzan'ın *Kırk Yedi'liler* romanında tanışırız. Füruzan bu romanında 12 Mart dönemini derinlemesine ele alır, o dönem Türkiye'sinin sosyo-kültürel ve politik atmosferini etraflıca tasvir eder. Füruzan'ın romandaki asıl odak noktası aktif bir solcu olan Semra Kozlu karakteridir. Emine'nin annesi Nüveyre Öğretmen despot bir karakter olarak resmedilir. Buradaki anne tipi, diğer kitaplardakinden aldığı yüksek eğitim, meslek sahibi olması, "Cumhuriyet'in ilerici ilkeleri"ne bağlılık göstermesi açısından ayrılır. Fakat tıpkı diğer anneler gibi o da ataerkilliğin yeniden üretilmesine hizmet eder. Sözde ilerici düşünceleri eril bir söylemin uzantısı olmaktan öteye geçmez. Nüveyre, Cumhuriyet'in ilk kuşağını temsil eder. İdealist bir öğretmendir, toplumun Batılılaşması gerektiğine inanır, bu nedenle Erzurum'da öğretmenlik yaparken "yüzü Batı'ya dönük" faaliyetlerde bulunmaya özen gösterir. Diğer taraftan, kızları söz konusu olduğunda hâlâ muhafazakâr değerlere riayet etmeye devam

eder. İki kızının da varlıklı ve iyi meslek sahibi adamlarla evlenmesini, kocalarının yanına yakışan kadınlar olmasını ister. Batılılaşma projesinin "kadın ayağı"nın ve politikleş(e) meyen kadın hareketinin zaafları, Nüveyre Öğretmen'de kişileştirilmiş gibidir... Nüveyre kızlarına yönelik sergilediği tavrın aksine, oğlu Kubilay'ı özgür bırakır; onu başına buyruk, bağımsız bir birey olarak yetiştirmeye çalışır:

> Kubilay ilkokul öğrencisi olduğu o yıl bile hâlâ bebek çocuk yüzünü yitirmemişti. Evin tek oğlu olmasının büyüklerce alttan alta kesintisiz sürdürülen kayırma, hoşgörü dolu bir tutumla karşılandığını bilmek, çocukta her aklına geleni yapıveren bir şımarıklığı büyütüp geliştirmişti (Füruzan, 2015: 17).

Ana karakter Emine, "doğru" diye öğretilen her şeyi henüz çocuk yaştayken sorgulamaya başlamıştır; etrafındaki insanların samimiyetsizliğinin, düşüncelerindeki yüzeyselliğin, ilişkilerinin yapaylığının farkındadır. Sürekli sorular soran, her şeye şüpheyle yaklaşan bir çocuktur. En çok da annesinin elinde bir hamur gibi şekillenen ablası Seçil'in durumunu sorgular:

> – Evlenecekse niçin okutuyorsun?
>
> – [...] Bir yüksek mühendis ya da uzman doktor ya da Dışişleri mensubu olan birinin karısı bazı şeyleri bilmek zorundadır. Nemide teyzenin okul arkadaşı Sara Amerika'ya giden bir doktorla evlenirken tahsili de önemliydi. Yani Sara okumamış olsaydı, kocasının yanında sosyal faaliyetlere falan giremezdi. [...] Bir kadın ne olursa olsun evlenmelidir. [...] Güzellik kalıcı değil, değerini zamanında vermeli (2015: 55).

Nüveyre'nin Seçil'i okutma sebebi bile kızının ileride sırf kocasına layık bir kadın olması isteğidir. Kızlarını, evliliği

bir kadının hayattaki en büyük başarısı olarak görmeye teşvik eder. Kozlu ailesini de küçük bir Türkiye alegorisi olarak görmek mümkündür. Anne karakteri, bu küçük Türkiye'de iktidar zihniyetini içselleştirmiştir; ataerkil toplum değerlerini aile kuralları haline getirir, benimsetir, benimsenmediği takdirde gerekirse gücünü kullanır, şiddete de varan ceza yöntemleri uygular. Diğer taraftan, Emine karakteri bu iktidarın yörüngesinden çıkılabileceğini, çıkmak için imkânların olduğunu sergiler. Çocukluğundan itibaren sorduğu sorularla, karşı düşünceleriyle hep direnmiştir Emine. Annesinin, ablası ile kurduğu tahakküm ilişkisinin bir benzerini kendisiyle kurmasına izin vermez. Foucaultcu bakış açısından konuşursak, Emine, iktidarın barındırdığı direniş imkânlarını görür ve bu imkânları sonuna kadar kullanır.

Emine, ablası Seçil'in hayatının kontrolünü eline geçiren, onu intihardan başka bir şey düşünemeyen biri haline getiren annesi Nüveyre'nin iktidarını her fırsatta sarsar. Üniversiteye giriş sınavında çok yüksek puan aldığı halde annesinin istediği bölümde okumayı reddeder, kendi arzu ettiği bölüm olan sosyolojiye kaydolur. Geleceğiyle ilgili kararlarda annesine söz hakkı tanımaz. Seçil ise kardeşinin aksine, hayatının kontrolünü çoktan kaybetmiştir. Kadın olmayı, başarılı ve varlıklı bir erkeğe tabi olmakla eş tutar. Annesinin tahakkümünden çıkıp kocasının tahakkümü altına girer, bu yüzden hep mutsuz olur. Kendi başına yaşamayı beceremediğinden, yalnız kalmaktan korktuğundan, kendisini defalarca aldatan kocasını terk edemez. Evliliği hayattaki tek başarısı olarak gördüğünden ve elinde başka hiçbir kozu kalmadığından kendini muhtaç ve çaresiz hisseder. Seçil tüm hayatı erkekler üzerinden tanımlamaktadır. Bildiği tek bir kadınlık tarifi vardır ve bu tarife uymayan kadınları yadırgar. Öyle ki, aklındaki bu kadınlık tarifinin çok uzağında gördüğü kardeşi Emine'nin "bir erkek gibi" olmaya heves

ettiği kanısındadır. Ablasının bu tavrına Emine'nin verdiği yanıt ise, ataerkil toplumda kadın olmayı sorgulayan bir bakış açısına işaret eder. Ablasının ezberden sarf ettiği sözlerin kaynağına inmeye çalışır Emine:

> Eh... bak en iyi sözü ettin, "bir erkek gibi" lafının alaylı yükünü çocukluğumuzdan beri biliriz. Bir kadın gibi olmak, bir erkek gibi olmak... bunlar iki cinsin sınırlarına çekilmiş çok kurnazca düzlemler Seçil. [...] Erkeği ise duyarlığındaki olabilir insanca inceliklerden çekindirip, ezici yönetici vasfını geliştirmek için de "kadın gibiliğin" aşağılayıcı umacısını dikmek yasasıdır karşısına. Bunlar kökleşmiş yaşama hileleridir. Kadınları ürkütmenin, çocukça kalmasına çalışılmış bilinçlerini sarsmanın, onları kendilerine çirkin, beğenilmez saydırmanın en ucuz yolunu taşır bu laf. "Erkek gibi kadın canım," deyip ezivermek, cinsiyetini yaralayıp yetersizleştirmek kurnazlığıdır bu (261-262).

Füruzan, Emine ile annesi ve kız kardeşi arasında kurduğu karşıtlığın izini başka kadın karakterler arasında da sürer. Bir öğlen buluşmasında Nüveyre ile kadın konukları, İclâl Öğretmen hakkında konuşmaya başlarlar. Ahlâksızlıkla itham ettikleri İclâl'in yaşadığı bir olaydan bahsederler. İclâl evli bir adamla ilişki yaşamaktadır. Adamın karısı beraberinde getirdiği polislerle birlikte onları bir otel odasında basmıştır. Kadın konuklar, polis baskınının detaylarını abartarak anlatırlar: "'Çırılçıplak.' 'Göğüs bağır açık, hatta şeyi bile yok.' 'Düşünün, bir otelde.' 'Erkek de öyle.'" (*a.g.e.*: 94). İşin daha da vahim tarafı, İclâl Öğretmen'le ilişki yaşayan adamın karısının bu olay karşısında sergilediği tavırdır: "Karısı 'Davacı değilim,' diyor. 'Kocam evine bağlıdır. Peş peşe üç çocuğumuz oldu. Bunca yıllık ev bark. Biri neredeyse liseye gidecek. Davacı değilim. Hem erkek o. Öbürü düşünsün. [...]"

Konuklar da tıpkı adamın karısı gibi düşünüyorlardır: İclâl Öğretmen'den başka suçlu yoktur. İclâl yaftalanıp dışlanarak sosyal ölümle cezalandırılır. Evlilik hayatını ve aile kurmayı kişisel başarılarının temeli sayan kimi kadınlar, görece cüretkâr ve kalıpların dışına çıkan figürlerin hikâyelerden ibaret kalması ve kendi hayatlarına etki etmemesi için ellerinden geleni yapabilmektedirler (Chollet, 2020: 54). Bekâr, bağımsız, aşkını doludizgin yaşayan biri olan İclâl, kimliğini eş ve anne olmakla eş tutan kadınlar tarafından tehdit gibi görülür. Bir an önce bu tehdidin, bu *yasaklı rol model*in[1] ortadan kaldırılması gerekir.

Füruzan, bu konuk kadınların arasına, ataerkil değerlerin baskıcılığına karşı kadın dayanışmasını savunan bir karakter ekler: Saide Öğretmen. Saide Öğretmen, İclâl'e destek olur. İclâl'in ne yaptığıyla, yaptığının doğru ya da yanlış oluşuyla ilgilenmez; bunun kimseyi ilgilendirmemesi gerektiğini düşünür. İclâl'in suçlanmasına itiraz eder. Zaten ona göre ortada bir suç da yoktur. Şöyle söyler, Saide:

> Dedikleriniz doğru bile olsa, Lamia Hanım, aslında suçlu yok ortada. Asıl suçlu olsa olsa adamla karısıdır diyorum. Onların bile bu yargıma hak kazandıklarına yürekten inanamıyorum. Yine de kadını alalım, kocasını seviyorsa nasıl adileşebiliyor. Erkekse malum, sevmeyi kolay iş sanmış. Oysa değil. [...] İclâl kızıma gelince düşünün kızım diyorum ona. Yürekten sevmiş adamı (Füruzan, 2015: 98).

Saide bunları söyledikten sonra karşısındaki kadınlara İclâl'in kendi sözleriyle ders vermeye başlar. İclâl, Saide'ye, baskından sonra karakola götürüldüklerinde sevgilisinin karısının, kocasına sanki takdir edilesi bir şey yapmış gibi des-

1 Mona Chollet, bekâr kadın modelinin kadın bağımsızlığını en aleni şekliyle somutlaştıran bir olgu olarak karşımıza çıktığını belirtir. Bu model muhafazakâr kesimde ve esasen birçok kadın tarafından yasaklı bir rol model olarak görülüyordur (*a.g.e.*: 54).

tek çıkarken kendisine kötü davranmasından bahsetmiştir. Sevgilisinin karısı, ısrarla ve sürekli olarak aynı şeyleri yinelemiştir: “Kadın odur, o suçlu”, “Odur suçlu”, “kadındır madem”. Bir kadın, başka bir kadını, sadece kadın olduğu için suçlu görüyordur. İclâl tüm bunlar karşısında derin bir mutsuzluk yaşar, utanç duyarken diğer yandan kendisi üzerinden kadınlık durumunu sorgulamayı ihmal etmez: “Namus, dürüstlük, ülkücülük denilen şeylerin kalıplarını kırıp yeniden araştırıyorum” (*a.g.e.*: 101). İclâl, Saide ve Emine karakterleri romanın, kalıpları yıkan ya da en azından sorgulayan, ataerkil toplumda kadın olmanın ne demek olduğunu bilen, bu bilinci taşıyan kadınlarıdır. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi romanda da bu kadınlar çok az sayıdadırlar. Saide Öğretmen’in sarf ettiği şu sözler kadın dayanışmasına çağrı niteliğindedir: “Ricam şudur ki, görüyorsunuz bütün bu söylediklerimi sanki ben o insanmışım gibi size anlattım. Görüyorsunuz. Bir genç ülkücü öğretmenin hikâyesini dinlediniz. Arkadaşlarınıza anlatırken istediğim şudur ki, aynı sözcüklerle siz sanki İclâl’mişsiniz gibi konuşun” (*a.g.e.*: 103). Saide, kadınlardan birbirlerinin sesi olmalarını ister. Onun bu sözleri karşısında kadınlar ani bir aydınlanma yaşamazlar tabii ama en azından ezberden ibaret düşüncelerinde çatırdamalar başlar. Az da olsa, gerçekleştirdikleri eyleme dönük bir utanç duyarlar.

Romanda, Emine’nin ablası Seçil de evli bir adamla ilişki yaşamıştır. Adam, Seçil’le yaşadığı kısa ve gizli ilişkiyi sonlandırırken şunları söyler: “Beni unutacaktır. Bir erkekteki serkeşliğin nedenlerini aramadan onu silivermek kadınlar için çok kolaydır. Çünkü onlar erkeğe dayanmaya bir alışıyorlar ki. Erkeklerin açıkça çekinmeden yaptıkları şeyleri anca aileyi yıkıcı olursa uyumsuz sayıyorlar” (*a.g.e.*: 139). Burada Füruzan, kadınların erkeklere verdikleri tavizi ve gösterdikleri sonsuz hoşgörüyü, kinayeli bir biçimde bir er-

kek aracılığıyla dile getirir. Diğer taraftan, ailenin yıkımına sebep olacak bir erkek asla affedilemezdir; erkek her şeyi yapabilir ama en sonunda ailesine geri dönmek zorundadır. Yazar burada, "kutsal aile kurumu"nun da altını oyar. Ailenin kutsallığının hayattan soyutlanmasını, "kutsal aile"nin doğal kabul edilen ve değişmeyen yasalarını Emine ile sorgular. Emine'nin, toplumun en küçük bileşeni olan aileye ve aileye yüklenen yüce anlamlarla bir meselesi vardır. "Mahrem" denilip üstü örtülen pek çok yanlışa, kadınların kocaları için verdiği tavizlere, evlatlar arasında sırf cinsiyetten dolayı yapılan ayrıma ve daha nicesine itiraz eder Emine.

Mekân kullanımı ve mekânın politikliği

Seçtiğim kitaplar arasında ağırlıklı olarak ev içini anlatan ve dış mekânlarla iç mekânlar arasındaki karşıtlığın en çok dikkat çektiği metin Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ıdır. Burak'ın karakterlerinin hemen hemen hepsi evlerde yaşarlar, iç mekâna yoğunlaşılır. Kadın karakterlerin çoğunda, evlerinin dışındaki dünyaya dair bir korku hâkimdir.

Bu öykülerden biri *Yanık Saraylar*'ın açılışını yapan "Sedef Kakmalı Ev"dir. Ana karakter Nurperi Hanım'ın, kendisinden kırk yaş büyük olan kocası Ziya Bey'le yaşadığı evde geçen ömrünü kat eder hikâye. Nurperi, Ziya Bey'le birlikte yaşadığı eve getirildiğinde henüz on beş yaşındadır. Bütün hayatı bu ev ve Ziya Bey'den ibarettir. Dünya görüşü bu çerçevede şekillenmiştir. Kendisine uygun görülen rollerin kuşatıcılığıyla yaşamını idame ettirmeye, var olmaya çalışmıştır. Kamusal alandaki erkekegemen düzen ev içi hayatını da etkileyip biçimlendirmiştir.

Nurperi, Ziya Bey'e o kadar tabidir ve hayatı onunla o kadar kaskatı çevrelenmiştir ki, ölümüyle artık Nurperi'nin hayatta kalma amacı da kalmamış gibidir. Kırk yıl boyun-

ca bu yaşlı adama hizmet etmiş, onu yedirip içirmiş, yıkayıp giydirmiştir. Bu hizmeti kırk yıldır niye yaptığını hiç sorgulamamıştır: "Bazı şeyleri neden yaptığını, bazı şeyleri neden yapmadığını bilemiyordu hâlâ" (Burak, 2015: 12). Kendisine öğretilenleri doğru kabul etmiş, dayatılan rolün ötesini hiç düşünmemiş, rutinin dışında başka neler yapabileceğini tahayyül etmemiş, sadece görevlerini yerine getirmiştir. Ziya'nın ölümüyle Nurperi'nin hizmeti ve dolayısıyla var olma sebebi ortadan kalkar. Yıllarca hayalini kurduğu evi bile üstüne geçirtememiştir, "GELDİLER" diye bahsettiği adamlar eve parça parça el koyar, Nurperi'yi eli boş bırakırlar. Sevim Burak'ın burada çizdiği Nurperi Hanım karakteri en çok evin mutfağında vakit geçirir. Belki kendisini en çok ait hissettiği ya da ait hissetmek zorunda bırakıldığı yer burası olduğundan, kaçıp kaçıp sığındığı, gizli gizli rakı içtiği yer evin mutfağıdır. Françoise Collin ve Iréne Kaufer, kadına her ne kadar "*yuvanın sultanı*" denilse de ev içinde de kadınların teslimiyet içinde olduklarını söylerler. Çekilebilecekleri ya da kendileriyle baş başa kalabilecekleri, kendilerine ait bir yerleri yoktur kadınların (Collin ve Kaufer, 2015: 41). "Yuvanın sultanı" olmak şöyle dursun, Nurperi Hanım'a iki adımlık bir alan bile çok görülür. Kocasının tabutunu uçurtmaya benzetir Nurperi, özgürlüğün sembolü olan uçurtma ile kocasının tabutu arasında bir ilişki kurar. Tabutun sağa sola yalpalayışında kendini görür. Evin içinde kapılara-pencerelere çarpan, eşyalara takılan, ne kadar kaçmaya çalışsa da önüne çıkan bir engelle yerine çakılıp kalan halinin bir yansıması gibidir bu tabut. Bu duygunun bir başka ifadesini şu satırlarda buluruz:

> Bir gece kalktı Nurperi Hanım, elektriği yakmadan tavan arasına çıktı. Ziya Bey'in bonjurunu, ayakkabılarını, saat kordonlarını, rahmetlilerin kılıçlarını, kalpaklarını, pe-

> lerinlerini toplayıp evden çıktı. [...] Durduğu yer sallandı birden. Çevresindeki eşyalar ona düşmanca bakıyordu sanki. Ziya Bey'i gördü, yüzü, elleri tahtadandı. Nurperi Hanım birkaç adım attı. Sedef kakmalı sehpa, üzerine geliyordu. Duvarda çerçevelerin içinden üç kumandan fırlamış Nurperi Hanım'a yaklaşıyorlardı (Burak, 2015: 13).

Ziya evin içinde Nurperi'yle arasında bir duvar örmüş, hiyerarşik olarak kendisini Nurperi'nin üstünde konumlandırmıştır. Bu durum birlikte nadiren dışarıya çıktıkları zamanlarda da devam eder. Vapurla yolculuk yaptıkları vakitlerde, Ziya birinci mevkide otururken eşi ikincide oturur. Leyla Burcu Dündar, vapur yolculuğundaki bu hiyerarşiden, Nurperi'nin Ziya'nın karısı olmadığı, on beşinde bu eve alınmış bir cariye ya da besleme olduğu çıkarımını yapar. Sevim Burak'ın öykü boyunca Nurperi'yi özenle "Nurperi Hanım" diye yazmasının altını çizer, Dündar: Burak'ın "Nurperi Hanım" deyişi aslında Nurperi'nin "hanım" değil de sadece bir cariye oluşunu vurgulamaktan kaynaklanmaktadır (Dündar, 2001: 63). Nurperi, gördüğü muamele karşısında metanetini korur, kırılgan olmamaya çalışır. Bu gibi anlarda kendisini, ait hissettiği yer olan mutfağında bulaşıklarının karşısındaymış gibi hayal eder. Evdeyken de kınandığında, dışlandığında, ötekileştirildiğinde hep en çok vakit ayırdığı uğraşlara sığınır Nurperi. Bu bazen ayağındaki terliklerin ucu bazen de tencerenin siyah dibi olur (Burak, 2015: 14-15). Bu kaçış noktalarının gerçek hayatta bir karşılığı yoktur ama en azından zihninde kendine ait bir alan oluşturmasına yardımcı olur; yaşamına devam edebilme gücünü bu hayalî mekânlarda bulur.

Mekânın politikliği tartışmalarının erken dönemlerinden, –ya da günümüzde muhafazakâr ideolojide hâlâ–, kadınlara hemen hemen hiçbir alanın bırakılmadığını biliyoruz. Ka-

dınlar bu "mekânsız" veya "açıkta" kalma haline iradi ya da gayriiradi tepkiler göstermişlerdir. Mekânsızlığa, örneğin günlüklerle, yazdıkları mektuplarla tepki verirler. Bunun temelinde, onlara ayrılan ve orada "öteki" kılındıkları alanların dışında, kendilerine özgür alanlar açma arzusu yatar (Collin ve Kaufer, 2015: 42). Nurperi'nin günlük tutup tutmadığını ya da mektup yazıp yazmadığını bilmiyoruz, ama zihninde kendine ait bir yer yaratmaya çalıştığını, "ötekiliğe" maruz kalmayacağı bir alan aradığını, yukarıda sıraladığım "kaçış noktaları"ndan anlayabiliriz.

"Sedef Kakmalı Ev"de olduğu gibi, "Pencere" öyküsünde de bir kadının ev içine sıkışmışlığı vurgulanır. Ana karakter dış dünyayı, yoldan geçenleri, akıp giden trafiği, caddeleri ve kamusal alanda cereyan eden nice şeyi evinin penceresinden takip eder. En çok da karşı pencere önünde kendisi gibi oturan, duran kadını izler. İkisi de ev içine mahkûmdur ve ikisinin de dış dünyaya açılan tek kanalı evlerinin pencereleridir. İkisi de çaresizdir, ikisi de mutsuzdur ve ikisi de ölüm düşüncesine kapılıyordur. Aralarında kurulan bağı, özdeşliği en yalın özetleyen cümle şudur: "İkimiz de iyi değiliz" (Burak, 2015: 18). Bu iki kadın sanki pencerelerinden birbirlerine bakmıyorlar da bir aynaya bakıyor gibidirler – ve aynı zamanda pek çok kadının ortak kaderine.

Sevim Burak kitapta kamusal alana dahil olan, en azından bu alana bir çatlaktan sızıp kendine yer bulabilmiş bir kadın karakter de sunar: Nebahat Hanım. Bu karakteri, kitaba ismini veren, "Yanık Saraylar" adlı öyküsünde anlatır. Ana karakter Nebahat Hanım daktilocudur. Kadınlara eş ve anne olma rollerinden sonra sunulan, klişeye dönüşen iş kollarından biridir daktiloculuk veya günlük dildeki kullanımıyla "daktilo" olmak. Nebahat, her ne kadar diğer öykülerdeki kadınların aksine ev dışında daha çok vakit geçirse de sanki ev içini de hep beraberinde taşır. Zihni hep doludur. He-

nüz kundaktayken getirildiği sarayın gündelik meseleleri ve sarayın hanımı Fulya'ya dair düşünceler onu sürekli kesintiye uğratır. Odaklanmakta güçlük çeker. Ama esasen aidiyet problemi yaşar Nebahat. Bunu kullandığı sözcüklerden de anlarız. Kamusal alana-toplumsal hayata "uğraş düzeni" der, "iş yeri" sözcüğü yerine de "çalışma yüzeyi" sözcüğünü kullanır. Kendisiyle özdeşleştirilen özel alandan beraberinde getirdiği düşünce şeklinin, dil alışkanlıklarının ve kendi geçmişinin bir göstergesidir bu ifadeler. Kamusal alanın, erkekegemen düzenin dil ve anlam kodlarını tam anlamıyla çözememiştir Nebahat; bu nedenle, evde aile içinde konuşulan günlük sözcüklerle kendini ifade eder. Ait olmadığının hissettirildiği bir alanda yer alırken, oradaki dışlanmış-açıkta bırakılmış varlığına dair kendisine yönelttiği sorularla boğuşur. Pek çok kadın gibi kendisini kamusal alanın davetsiz bir misafiri gibi görür. Fiziksel olarak oradadır fakat psikolojik engeller onu alıkoyar orada olmaktan. Zihnine işlenen kadınlık "fıtratı" ona zengin ve başarılı bir adamla evlenip evine dönmesini telkin etmektedir.

Öykünün erkek karakteri Baron Bahar cephesinde ise her şey tam tersidir. O tamamen iş odaklıdır, zihni berraktır, önünde hiçbir engel yoktur. Ait olduğu yerdedir. İçinde bulunduğu yerin-mekânın cinsiyeti hiç tartışmasız erkektir. Nebahat Hanım ile Baron Bahar'ın ilk karşılaşmasını yazarın tasvir edişi de bunun somut bir örneği olarak okunabilir:

> Kadını görmemiş gibi DALGINDI...
> Kadınınsa onu görür görmez kalbi çıkacakmış gibi atmaya başladı
> Tüyleri diken diken:
> "BARON BAHAR," diye düşündü.
> Bu eski bir çığlıktı...
> Uğraş düzenlerinin bir numaralı kurucusu

> Birkaç kere
> Milyoner
> Erkeklerin erkeği
> TAM BİR TAÇSIZ KRAL
> Diye düşündü. Makinesine çift kopya kâğıt geçirerek
> "TAÇSIZ KRAL VE BEN"
> Yazdı. (Burak, 2015: 30).

Öykü, erken Cumhuriyet döneminde geçmektedir. Cumhuriyet'in resmî ideolojisinin toplumsal hayatı yeni yeni disipline ve dizayn ettiği bir dönemdir. Burak, kahramanlıklara, resmî ideolojiye, toplumsal tasarıma göndermeler yapar. Osmanlı'dan geriye kalanlarla Cumhuriyet'in getirdiği yenilikler bir aradadır. Nebahat gözlerini bu sarayda açmış, burada yetişmiştir. Yüzü Batı'ya dönük bu saray ve saray "halkı"nın düzenine uyum sağlamaya çalışmıştır:

> Altın harflerle yazılı unvanları –Türk Yılmaz şarkısını– Kâzım Karabekir'in kırmızı bayraklı siyah bir arabayla Saray'a geldiği, yanağını okşadığı günü –Büyük kumandanların bazı sözlerini– Ali Yaver Paşa'nın iki kız evladına yazdığı "İşte hayat işte Emel, Vatan için sağlam temel" şiirini [...] (28).

Sevim Burak üzerine incelemesinde Seher Özkök, Cumhuriyet ile başlayan yeni devirde, Osmanlı kültürü içinde yer edinebilmiş azınlıkların, Türk kimliğinin hâkim olduğu yeni düzene yabancılaştıklarını, mekânsız kaldıklarını belirtir. Geriye kalan azınlıklar için artık bütün saraylar yanmıştır. Nebahat de bu kişilerdendir ve bu yanmış saraylarda yeni düzenin içinde tutunmaya çalışmaktadır (Özkök, 2015: 55). Özkök'ün de işaret ettiği azınlık konumu, kadınlar söz konusu olduğunda kendi içinde ayrıca bir azınlık durumu yaratır sanki. Karakterler kadın olmaları sebebiyle bir kere daha mekânsız kalırlar. Bence Burak'ın kitabını en iyi özet-

leyebilecek ifadelerden biri, "mekânsız kadınlar"dır. Öykülerdeki kadınlar bir yandan bu yeni düzen içerisinde tutunmaya çalışırlarken bir yandan da artı bir zorlukla daha baş etmek durumunda kalırlar. Psikolojik bir savaş da vermeleri gerekir. Ne özel alanda ne de kamusal alanda tam anlamıyla kabul görürler. Bazen intihara sürüklenirler bazen de dolaylı yoldan tecride maruz kalırlar. Bunun bir örneği, "Ay Ya Rab Yehova"da ailesi ve müstakbel eşi Bilal tarafından kendisine uygulanan duygusal şiddet yüzünden evin unutulmuş bir odasından çıkamaz hale gelen Zembul karakteridir. 19. yüzyıl romanlarındaki "deli kadın" karakterlerin tavanarasına kilitlenmesi gibi, Zembul da deliliği gerekçesiyle tecrit edilir.

Kadın deliliği ve tecrit temaları Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde de işlenir. Her iki kitapta da kadın karakterler akıl sağlıklarını yitirdikleri gerekçesiyle tecride maruz kalırlar. Fakat her ne kadar böylesi bir tematik ortaklık olsa da iç ve dış mekân kullanımı açısından aralarında uçurum vardır. *Yanık Saraylar*'daki karakterlerin çoğu daha çok ev içine hapsolurken *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki ana karakter bunun aksine sürekli evin dışında, sokaklarda devinim halindedir.

Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, "dört duvar arası"na yöneltilmiş yoğun bir öfke ve tahammülsüzlük söz konusudur; karakter artık içerisi ve dışarısı arasında bir fark görmeden yaşamaktadır. Burak'ın karakterleri ise bu sınırı bir türlü aşamazlar, hatta az önce bahsettiğim gibi evin içinde bile kendilerine ait bir alan yaratmakta zorlanırlar. *Yanık Saraylar*'daki kadın karakterler kimi açılardan agorafobik olarak da tarif edilebilirler; karakterlerin pek çoğu, açık alanlardan korku duyarlar. Agorafobi ve anoreksi gibi rahatsızlıklar, bu rahatsızlıkların temelinde yatan korkular, ataerkil sosyalleşmeden kaynaklanabilmektedir (Gilbert ve Gu-

bar, 2016: 102). Burak'ın karakterlerindeki bu korkuların zemininde ataerkil toplumun rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır herhalde. Özlü'de ise Burak'ınkinin tersi bir durum söz konusudur; onun yarattığı kadın karakter daha çok klostrofobiye benzer özellikler sergiler. Karakter ev içine ve ev içinin sakin düzenine katlanamaz; dışarıda, sokakta olmak nefes almakla birdir Özlü'nün kurmaca evreninde.

Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde dış mekânlarla bağı güçlü bir kadın karakter betimlemesi yapar. Karakter, yaşadıkları semtin neredeyse tüm sokaklarını, dükkânlarını ve evlerini biliyor; evden ziyade dışarıda, sokakta vakit geçirmeyi, umursamazca yürümeyi, her yeri karış karış gezmeyi seviyordur. Kendi deyişiyle "kesik burunlu otobüsler"i görünce, büyük kentlere seyahat eden insanlara imrenir, bir gün tıpkı onlar gibi uzak dünyaları ve farklı kültürleri tanımayı diler.

Ana karakter evden, evdeki aile düzeninden, evin eşyalarla dolu oluşundan nefret eder. Yaşamın yalnızca sokaklarda; güzel ve gerçek olanın aslında kentin insanları, kalabalıklar ve dış dünya olduğunu düşünür. Dış dünyanın kulaklarına vuran uğultusuna duyduğu hayranlığı sözlere döker: "Diğer ülkeleri aşan, batıda bir okyanusa, doğuda bir başka okyanusa varan uğultu" (Özlü, 2015: 23). Nitekim, kendi kararlarını kendisinin alabileceği bir yaşa geldiğinde, eve ve evin yerleşik düzenine dair içinde hiçbir aidiyet duygusu kalmamıştır.

Özlü'nün karakterinin bu tavrı, sinema filmleri üzerine çalışmalar yapan Serazer Pekerman'ın tespitlerini aklıma getirdi. Pekerman ele aldığı film örneklerinde, ana akım medyada sıklıkla yer alan, "kadın için en ideal yer olarak sunulan huzurlu evlere ve sonsuza dek mutlu olacak ailelere" rastlanmadığını dile getirir. Ana akım medyadakinin aksine bu örneklerde "[d]oğru bir erkek ve ev arzusu yerini ka-

dının farklı isteklerine bırakır" ve "[k]endine ideal bir yuva kuramayan veya kurmak istemeyen kadının" yaptığı hataları aramaktan ziyade erkekegemen düzenin kadından ne istediğine odaklanılır (Pekerman, 2012: 13). Pekerman'ın tespitleri aracılığıyla Özlü'nün ana karakteri örneğinde, "doğru" bir erkek ve ev arzusunun yerini farklı isteklere bıraktığı yorumunu yapabiliriz. Özlü'nün karakteri huzuru, konforlu bir evde veya düzenli bir aile hayatında değil; "dış dünya"da, sokaklarda, farklı kentlerin kalabalıklarında aramıştır.

Yanık Saraylar ile *Çocukluğun Soğuk Geceleri* arasında yaptığım karşılaştırmada gözlemlediğim iç-dış karşıtlığının Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'nda yerini uzlaşmaya bıraktığını düşünüyorum. Kamusal alanla özel alan arasında "denge"nin vurgulandığı bir evren tasarımı karşımıza çıkar burada. Bu denge ise, iki karakterin farklı özelliklerinin bir çeşit sentezi aracılığıyla oluşturulur.

Korsan Çıkmazı'nın ilk satırlarında, İstanbul'un değişen çehresine, hızlı kentleşmeye dair betimlemeler okuruz. Bu satırlar, iki ana kadın karakterden biri olan ve daha çok dış mekânlarla özdeşleştirilen Meli'nin perspektifinden verilir. Meli atik, sosyal kabiliyetleri gelişkin ve kamusal alanla barışık bir karakterken; Berni daha evcimen, evin ve ailenin gündelik pratikleriyle meşgul olmayı seven biridir. Meriç'in, romanın ilerleyen safhalarında iki karaktere dair verdiği detaylar bu iki kadının farklı yönlerini belirginleştirir. Berni hayvanlardan kediyi severken, Meli daha çok başına buyruk sokak köpeklerini tercih eder. Berni –canı zaman zaman çekse de– sigara içemez, içmeyi kendine yakıştıramaz; ona göre, sigara içilecekse Meli gibi içilmelidir: "Ona sigara içmek yakışıyor. [...] Sigara bir kişilik kazanıyor parmaklarının arasında. [...] Meli konuşurken onu parmaklarının arasında tutuyor. İnsan Meli'ye bakarken, şöyle düşünüyor: Sigara işte böyle tutulmalı, böyle de içilmeli" (Me-

riç, 2019: 71). Çocukken, Meli bıçkın, yaramaz, söz dinlemez, bildiğini okuyan birisidir. Berni ise tam da içinde bulundukları çevrede bir kız çocuğundan beklendiği şekilde davranır; sakin, sabırlı, söz dinleyen ve narindir. Meli günlerce kendini okumaya verir; freni bozuk, kırık dökük bisikletlerden düşerek bedenini yara bere içinde bırakır; deli dolu ve hırçındır; çevresindekilere ilgiyle bakar ve konuşulanları hiç dinlemiyormuş gibi görünürken aniden tartışmalara katılıveren, "dünya coğrafyasını su gibi bilen bir kız"dır (*a.g.e.*: 28). Oysa Berni, evin içinde kalıp arka odaya gidip annesinin sandığından bulduğu ipeklileri, kumaşları alıp periler ülkesinde kurduğu bebek evi için hazırlıklar yapmayı yeğler; oturduğu odanın her daim temiz ve düzenli olmasına özen gösterir; boş vakitlerinde saçını uzun uzun tarar, kurdelelerle süsler. Avluya kilim serip üzerinde evcilik oynarlarken Berni, küçük bir ev kurup içine oturma odası, yatak odası, konuk odası yapar. Meli ise, taşları üst üste dizip, beline ağaç dalından yapma tüfeğini asar; gözetleme kulesine oturur, Kraliçe Elizabeth'e benzettiği Berni'ye, "*Kraliçem, köleniz İsor, düşmanlarınıza karşı her zaman sizi koruyacaktır!*"[2] der (*a.g.e.*: 23). Yetişkinliklerinde de bu huylarını devam ettirirler. Bu durum, zaman zaman Meli evin babası, Berni ise annesiymiş gibi bir tabloyu ortaya çıkartır. Meli öğretmendir, hayatının çoğunu dışarıda geçirir. Berni ise neredeyse tüm vaktini evinde, çocuklarla birlikte harcar; Meli'nin kızına da annelik yapar. Meli canı istediğinde erkek arkadaşlarıyla birlikte rakı içmeye gidebilir; Berni de çocuklarla birlikte evde kalıp Meli'nin dönüşünü bekler, yolunu gözler.

Meli'nin gündemini sıklıkla toplumsal meseleler, ülkede yaşanan olaylar, trafik sıkışıklığı, hızlı kentleşme gibi kamusal alana dair konular oluşturur. "Memleket meseleleri"ni

2 İtalikler özgün metne aittir.

önemser. Erkeklere ayrılmış gibi görülen düşünce alanına girer; karşısındakilere hesap sorar, bazen onlarla uzun uzun ve sesini yükselterek tartışır:

> Meli söylenirdi. Ama ne söylenmek! Mimar arkadaşlarıyla uzun tartışmalara girerdi. "Bu şehir böyle rezil edilmemelidir. Ne hakları var efendim..." Oturur konuşurlar; ilin o parçasını, kafalarındaki büyük il planına göre biçime sokmaya kalkarlar. Tartışma sürer gider. Meli, neden yazmıyorlar, neden gürültü etmiyorlar diye, hepsine çatar (15).

Meli'nin her ne kadar mutlu ve yolunda giden bir aile hayatı olsa da kimliğini eş ve anne olma rollerinden ayırır. Kendini özel alanla özdeşleştirmez. Toplumca onaylanmış rollerin, güvenli ev ortamının komformizmine kapılmaz, bundan fazlasını ister. Zaman zaman nükseden, kaçma ve herkesten-her şeyden bağımsız olma arzusunun ona hayalî ya da başka deyişle halüsinatif şeyler gördürüyor oluşu bu isteğinin yansımasıdır. Bir sahnede Meli, çok uzaklarda beyaz bir at görür. Bu at ona, istediği zaman dörtnala ufka doğru uzaklaşıp oradan gökyüzüne uçabilecek kudrette görünür. Fakat Meli ara sıra beliren bu arzusunu bastırmayı ve evinde ailesiyle birlikte kalmayı tercih eder; karakter perspektiflerini bölüp zaman zaman anlatıcı olarak araya giren Nezihe Meriç'in de bundan yana olduğu görülür:

> Ne Berni, ne Meli. En iyisi yalnız kalmak. Oturup dinlenmek istiyorum ben. Ben ne Berni'nin sabır taşı yüreği, ne Meli'nin birden boşanan, kırıp geçiren, uçup yok olan siniri, taşmış ırmakları, fırtınalı denizleriyim. Ben duru bir suyum Korsan Çıkmazı'nda. Duru bir su.
>
> Oturup kendime hikâyeler anlatırım en iyisi. Dinlenirim. Her hikâyenin sonuna bir, "Onlar ermiş muradına" koyarım, becerebilirsem (*a.g.e.*: 20).

Nezihe Meriç burada, taban tabana zıt kişilik özelliklerine sahip iki kadını anlatırken aynı zamanda kendisine dair de bir şey söylüyordur: "Ben ne Meli'yim ne de Berni'yim." Meriç, diğer metinlerinde de yaptığı gibi okura ılımlı tarafını gösterir: Denge insanı olduğunu, ev içi hayatı sevdiği kadar kamusal alanda olup bitenlere de kayıtsız kalmadığını... Bir diğer nokta da Meriç'in romanı mutlu ve güzel bir sonla bitirmesidir – ki bu durum da yazarın diğer pek çok metninde tekrar eder. Karakterleri muratlarına ererler. İyicil, aydınlık ve umut dolu ama bir yanıyla da eleştirel bir metindir *Korsan Çıkmazı*.

Romanda, aileyle paylaşılan ev, sıcak ve samimi betimlenir. Huzur ve güven vericidir, şefkat doludur. Meriç, haneleri, odaları tasvir ederken güzellemeler yapmayı ihmal etmez. Sanki yazar, en çok buraları anlatmaktan keyif alıyordur: "*Oda, çörek, çay, elma kabuğu kokuyor*" (*a.g.e.*: 58). Karakterlerin ruh hallerini aktarırken de bazen bu ev içi unsurlardan yola çıkar: "*Yeni demlenmemiş ama, gene de taze ve kaynar bir çay kıvamındaydım*" (*a.g.e.*: 131). Ev içi atmosferini bir huzur kaynağı olarak, hevesle anlatır. Ocakta kaynayan çayın fokurtusu, çayın odalara yaydığı rayihalar ev halkına huzur verir, düzenli aile hayatına cazibe katar: "*Raflardan çıngır çıngırdak, mıngır mıngırdak çay bardakları indi, masanın üstüne sıralandı. Küçük beyaz tabaklar, hemen çiçek açtılar. Çörekler ısındıkça gevredi. Mutfak elma kabuğu, susam, çay kokmaya başladı.*" (*a.g.e.*: 78). Aile evine dair yapılan bu efsunlu anlatım ataerkil toplum düzeninin muhafazakâr anlayışını destekleyen bir yön barındırır. Ancak Meriç, her ne kadar aileyi, aile hayatının bireye yaşattığı dinginliğin muhafazasını kutsasa da temkinlidir; karakterlerinin içindeki her an her şeyi bırakıp gidebilme hissini, bir acil çıkış kapısı gibi açık tutmayı ihmal etmez.

Nezihe Meriç'in açık bıraktığı acil çıkış kapısını Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sında Rosa karakteri değerlendirir. Rosa, al-

dığı ani bir kararla kocasını ve çocuklarını terk edip kendi başına yeni ve sıfırdan bir hayat kurar. Soysal, *Tante Rosa*'da Rosa karakterinin çocukluğundan ölümüne dek geçirdiği süreçleri anlatırken Rosa'nın hiçbir zaman "ev", "yuva" gibi kavramlarla barışık olmadığını gösterir. Örneğin karakter artık ergenlik çağına geldiğinde toplum ve yaşam hakkında daha özgün bir kavrayış geliştirmeye başlamıştır. Geleneksel değerlerin eleştirilebilir olduğunu fark etmiştir. Sevgi Soysal, Rosa'nın yeni yeni şekillenen bu düşünce yapısını bir kaplumbağa üzerinden anlatır. Rosa, bir kaplumbağa görür ve ondan hiç hoşlanmaz, evini sırtında taşıyordur bu hayvan. O an, evin kişiden ayrı bir şey olması gerektiğini ayrımsar. Rosa, yırtıcı ve özgür orman hayvanlarını seviyordur. Sükûnet ve düzenden ziyade devinimi, uyumsuzluğu, karşıtlığı tercih ediyordur.

Rosa, hayatının sonuna dek içinde hiç kimseye ve hiçbir şeye en ufak bir bağlılık duymadan yaşar. Soysal, Rosa'nın bu anti-bağlılık halini kitabın final kısmında ustaca işler. Hikâyenin sonunda Rosa ölür. "Aidiyetsizlik" gerekçesiyle, cenazesinin önüne bir yığın bürokratik engel çıkarılır. Rosa ne bir ailenin ne de bir siyasi partinin mensubudur; ne birisinin karısı ne de birilerinin annesi ya da kardeşidir; o sadece Rosa'dır.

Kitap yayımlandığında kimi okur çevrelerince Rosa karakterinin yabancılığına dair yapılan eleştirilere de yeri gelmişken değinmek gerekir. Rosa'ya hikâye evreninde yapılan muamelenin bir benzerini gerçek hayatta okurlar da sergilemiştir. Murat Belge, kitap ilk kez yayımlandığında, hikâyelerinden dolayı Sevgi Soysal'ın pek de "buralı", "yerli" bir yazar olmadığı sonucunun çıkarıldığını söyler (Belge, 2015: 7). Aslında Sevgi Soysal, ana karakterine Tante Rosa ismini değil de "yerli" bir isim vermiş olsa, mekân olarak Türkiye'yi (o dönemin toplumsal gerçekçilik ve köy romanı akı-

mına uyup Anadolu'nun bir köyünü) seçse belki de bu eleştirilerin hiçbiri getirilmeyecekti. Sevgi Soysal'ın burada ne yapmaya çalıştığı ıskalanır. Tante Rosa'nın milliyetinin ne olduğunun önemi yoktur. Kitabın sonunda cenazesinin bir türlü kaldırılamadığı ve küllerinin bir vazoya konulduğu kısımlarda[3] görürüz ki Rosa aslında tek bir yere ait değildir. Dünyanın herhangi bir köşesindeki herhangi bir kadın olarak düşünebiliriz onu. "Yerli, yabancı, buralı olmayan" sıfatları gereksizdir. Rosa, tam da ülkesi olmayan, ülkesi tüm dünya olan bir kadındır.[4] Soysal'ın öncelikle "dünyalı" olduğunu vurgulayan Murat Belge, ayrıca o yıllarda çoğunlukla kadın yazarların, edebi metinlerdeki içeriği köyden kente getirmeye çalıştıklarına dikkat çeker (Belge, 2015: 7-8). 1950'lerde yazmaya başlayan hikâyeciler kuşağının, romanda ve hikâyede baskın olan köy temaları ve toplumsal gerçekçilik hegemonyasında ilk kırılmalarının örneklerini verdiklerini hatırlatır.

Sevgi Soysal'ın kızı Funda Soysal da *Tante Rosa*'nın yabancılığı ve aykırılığı üzerinde gereğinden fazla durulduğu kanısındadır. Özellikle kitabın ilk çıktığı dönemde, bu ülkenin kadınlarını ve onların sorunlarını anlatmak yerine niye yabancı bir kadının yabancı bir ülkede yaşadıklarını anlattığı-

---

3 ...İlçesi genel nakliyat idaresi dördüncü derece memurları Tante Rosa'nın tahta tabutuna şiddetle karşı koydular. "Genel nakliyat tüzüğü otuz beşinci nakliyat yönetmeliğinin (bir ölünün nakliyle ilgili hususlar) başlığı altındaki bölümün b fıkrası der ki: Herhangi bir yerde ölmüş herhangi bir kişi ya da şahıs (insan) aidiyet söz konusu olan (aidiyet o şehirde doğmuş olmak, akraba ya da yakınları bulunmak, ya da vasiyette belirtilmiş olmak gibi hususların belgelenmesiyle ortaya çıkar) herhangi bir şehre nakledilecek ise, aidiyet belgeleri yanı sıra tıbbi ve adli hususları aydınlatan belgelerin de tamam olmaları şartıyla, ölüm olayının vuku bulduğu yerden (bağlı hastaneden ölüm tespit belgesi alınarak) aidiyeti söz konusu olan yere nakli için çinko tabut kullanılması esastır" (Soysal, 2015: 99).

4 Virginia Woolf'un *Üç Gine*'sinde geçen "Çünkü bir kadın olarak benim aslında bir ülkem yok. Bir kadın olarak ülke istemiyorum. Bir kadın olarak benim ülkem tüm dünyadır" (Woolf, 2010: 154) sözlerinden esinlenerek...

na dair eleştiriler getirilmiştir. Funda Soysal, temsillerin dışındaki kadınlık halleriyle karşılaşmak bile o dönemde edebiyat çevreleri ve okurlar için ürkütücüyken bir de yabancı bir kadınlıkla karşılaşmanın sanki bu ürküntüyü büyüttüğünü söyler. Ona göre, normalde kadınlara böyle bir yaşam alanı tanımayan bir topluma, Rosa karakteri aslında Alman olduğundan değil, özgürlüğünü sahiplenen bir kadın olduğundan ötürü yabancı gelir. Funda Soysal, bu yabancılığı vurgulamak yerine, *Tante Rosa*'daki, okuyan her kadının aşina olduğu kadınlık haline odaklanmak gerektiğini savunur, çünkü Rosa kadınlığın kimliğe bürünmüş hali gibidir (F. Soysal, 2015: 12-13).

Tante Rosa'yı yabancı bulanlara Hatice Meryem'in getirdiği yorum da aydınlatıcıdır. Meryem, Rosa'nın yabancılığının Alman ve Hıristiyan olmasıyla, rahibe okulunda okumasıyla alakalı olmadığını dile getirir. Ona göre, karakterin yabancı olmakla, "buralı" olmamakla itham edilmesinin arkasında, Rosa'nın terk ettiği kocalarının tek tek karşısına çıkıp bıçakla onu tehdit etmemesini, olası bir erkek şiddetine maruz kalmamasını ve en önemlisi her daim neşeli olmasını aramak gerekir (Meryem, 2013: 72-73).

Sevgi Soysal'ın bir başka kitabı *Yürümek*'teki Elâ karakteri, Rosa kadar özgür bir profil ortaya koyamaz. Elâ, Rosa gibi mekânsal sınırlardan kurtulmuş, aidiyetsizliğini ilan etmiş bir "dünyalı" değildir. Ankara'da yaşayan, etrafı ailesinin ve Orta Anadolu yaşam ortamının çizdiği sınırlarla örülü dünyasında kendi varlığına dair bitmek bilmeyen sorulara aradığı yanıtlarla zihni meşgul olan bir kadındır Elâ.

Yürümek'te de kadınların mekânla ilişkisine dair düşündürücü pek çok sahne yer alır. Bu sahnelerden özellikle birini özgün buluyorum: Soysal'ın, çanta metaforu üzerinden kadınların mahremine, saklı köşelerine, yanlarında kendi dünyalarını taşıyışlarına yaptığı göndermeyi kastediyorum.

Romanın sonlarına doğru baş karakterler Elâ ile Memet'in yolları kesişir. Sevgi Soysal bu kesişmeyi, klasik romantik anlatılardaki, çiftin çarpışmasıyla yere saçılan eşyaları birlikte toplamaya çalışırken göz göze gelip âşık olmaları klişesine başvurarak betimler. Bu klişedeki objeler genellikle kitaplardır fakat Soysal, Elâ'nın çantasını kullanmayı tercih eder. Elâ'nın yere düşen çantasından, uzun zamandır bilinçsizce oradan oraya taşınan eşyalar yere saçılır: "[Ö]yle bayağı bir alışkanlıkla sürdürdüklerimiz gibi, bir anda boşalabilir, bir anda toplanabilir oldukları bilinmeyen nice şey gibi, çantasının içindekiler yere saçıldı" (Soysal, 2014: 120). İçi dışına çıkmıştır sanki. O an orada bulunan insanlarla birlikte kendi içine bakar Elâ; farkında olmadan biriktirdiklerine, hamallığını yaptığı, belki de hiçbir zaman gereksinim duymayacağı onca şeye bakar. Elâ'nın küçük seyyar özel alanı kamusal alana saçılır, bu saçılmayla birlikte iki alan arasındaki sınırlar da ortadan kalkar ve böylece Elâ da rahatlar, gereksiz yüklerinden kurtulur. Memet, Elâ'nın içini görür, ona ortak olur ve ikili bulundukları mekândan el ele tutuşup çıkarlar. Romanın sonunda, Elâ yürümeye başlamıştır. Mekânsal sınırlar, çantasını yere düşürdüğü noktada, hayatını kuşatan diğer birçok şey gibi kaybolup gitmiştir. Yol onu nereye götürürse oraya gidecek, yürüyerek her şeyi geride bırakacaktır.

Sevgi Soysal'ın her iki kitabında da, hem Rosa hem de Elâ üzerinden, "özel olan"ı kamusala taşıma, aradaki sınırları kaldırma isteği dikkat çeker. Soysal bu arzusunu *Tante Rosa*'da, Rosa'nın kişisel mektuplarından iş başvurularına gelen ret yanıtlarına kadar evinde birikmiş metinleri kamusal alanda paylaşıp başka kadınlara sunma isteğiyle sergilerken; *Yürümek*'te, Elâ'nın kamusal alandayken yere düşen çantasıyla sembolize eder. Ben bu iki örneği, Soysal'ın metinlerinde saklı olan "kişisel olanın politikliği" duyarlılığının en

güçlü göstergeleri olarak yorumluyorum. Narin Bağdatlı da bu duyarlılığı fark edip Soysal'ın "kişisel olanın politik" olabileceğini göstererek öncü bir rol üstlendiğini dile getirmiştir (Bağdatlı, 2017: 268).

Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*'ın henüz ilk sayfasında, kamusal ve özel alana dair toplumun belirlediği sınır çizgilerini ironik bir dille ortaya koyar. Bu sınırların, namus ve bekâret kavramlarıyla harmanlanarak daha katı hale getirildiğini gösterir. Kitap, ana karakter Nermin'in Bedri isimli arkadaşının *Varlık* dergisinde şiirinin yayımlanması şerefine meyhaneye gitmeleriyle başlar. Yanlarında Nermin'le Bedri'nin ortak arkadaşı Meral de vardır. Meyhaneye gitmiş olduklarından aileleri haberdar değildir. Gizlice buluşmuşlardır. Nermin'in "Tabii onların da benim de evlerimizden gizli. Duysalar kıyamet kopar," (Erbil, 2015: 13) sözlerindeki "tabii" sözcüğü başka türlüsünün pek de mümkün olamayacağının işaretidir. Ataerkil toplum düzeni içerisinde kadın ve erkeğin yeri keskin hatlarla belirlenmiştir. Düzen bunu gerektirir, "doğal" olan budur, aksi düşünülemez. Eğer bu düzenin izin verdiğinin dışında bir şey yapılmışsa, bunun gizlice gerçekleştirildiği aşikârdır. Zaten ana karakter, ne zaman dışarıya çıkacak olsa annesine hep, annesinin güvendiği kız arkadaşlarının evine gittiğine dair yalanlar söyler.

Annesinin bakış açısından çizilen ev içi ile dışarısı arasındaki abartılı karşıtlık, Nermin'e uygulanan baskının ciddiyetini hissettirir okura. Ev, kadınların kontrol altında tutulabildiği en uygun alandır. Anneler –ve aslında annelerin dolayımıyla toplum– kızlarını ev sınırlarının içinde tutmaya çalışır. Evin dışı, kadınları bekleyen felaketlerle doludur. Bu felaketlerin en büyüğü de kız evladın bir erkekle birlikte olup bekâretini kaybetmesidir. Nitekim Nermin ne zaman evin dışına çıksa annesinin içine, kızının "kızlık zarı"na bir zarar geleceği korkusu düşer. Leylâ Erbil, Ner-

min karakterinin etrafındaki mekânsal sınırları adeta "kızlık zarı"ndan yapılmış gibi tasvir eder; sanki Nermin o sınırları aştığı an zar delinecektir. Metnin başından sonuna kadar bu motif tekrarlanır. Nermin, çocukluk ve gençlik yıllarını "zar"dan örülmüş bu sınırlar içerisinde geçirir. Fakat bu sınırları, kendisine uygulanan kapatılmayı üniversiteye gitmek bahanesiyle aşmayı başarır.

Üniversite bitip de elinde bahane kalmadığındaysa bu sefer farklı kaçış yolları aramaya başlar Nermin. Yeteneklerini, yapabilirliklerini sonuna kadar dener. Edebiyatçı ya da siyasetçi gibi kimlikler edinip, kendi ayakları üzerinde durup, hayatını idame ettirebilmek için çabalar. Hannah Arendt'in kamusal-özel alan diyalektiğini anlatırken "mahremiyet" sözcüğüne yaptığı vurguyu hatırlayalım. Arendt'e göre, mahremiyetin mahrum edici bir özelliği vardır ve bu sözcük "en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun olunduğu anlamına" gelir (Arendt, 2016: 78). Arendt'in düşüncelerinden hareketle, eserlerin neredeyse tüm ana karakterlerinin kamusal alandaki yaşadığı bocalamaların, özgür olma isteklerine tatmin edici karşılıklar bulamayışlarının, mahremiyet baskısıyla da ilişkili olduğunu düşünüyorum. Mahrem sadece ev içinde de kalmaz, kadınlarla birlikte her yere taşınan bir gölge gibidir. Siyaset ya da edebiyata yöneldiklerinde karşılarına başka sınırlar çıkar. Siyasetin ya da edebiyatın erkeklerin işi olduğu hatırlatılır. Nermin bu alanlarla ilgilenmek istediğinde güçlü bir dirençle karşılaşır. Edebiyatı erkeklere bıraktığını söyleyip bir sol yapılanma içinde yer almak için çabaladığında da "bacılık, yarenlik" rolünden fazlası verilmez ona. Nermin'in burada karşılaştığı tepki, kendisine çizilen mahremiyet sınırlarının dışına çıkmış olduğunun yüzüne vurulmasıdır. Zaten tam da o sınırlar onu pek çok şeyden mahrum bırakmıştır; "*en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun*" kalmış/kılınmıştır. Bu alanın gerçek ak-

törleri (erkekler) tarafından geldiği yere geri gönderilmeye çalışılır... Nermin, çabaları ve girişimleri olumlu sonuç vermeyince aile evinden çıkabilmek için çareyi bir adamla formalite evliliği yapmakta görür ve artık ailenin baskıcı vesayetinden kurtulmayı başarır. Fakat bu kurtuluş Nermin'in istediği özgürlüğü getirmez. Daha doğrusu ilk gençliğinin hayallerine, olmak istediği kişiye onu kavuşturmaz. Mahrumiyet hali devam eder. Yıllardır dışında tutulduğu-mahrum bırakıldığı şeylerin arayışının gölgesinde akıp gider hayatı.

Siyasetin cinsiyetlendirilişini, yani siyasi faaliyetin erkeğe mahsus olduğu yönündeki sabit fikri Füruzan da ele alır. *Kırk Yedi'liler*'deki Emine karakteri de Nermin'inkine benzer bir durumla karşılaşır. Emine'nin, Nermin'den bir farkı vardır; Nermin kadar kolay pes etmez, siyasette kendine bir yer açmayı başarır. Sol örgütlenme içinde hatırı sayılır bir konum elde eder. Solcu, devrimci kimliğini benliğinin önemli bir parçası olarak taşır. Gelgelelim, gözaltına alındığında emek emek inşa ettiği, gururla taşıdığı kimliği görmezden gelinir. Emine özel alanın dar sınırlarından, eş ve anne olma rollerinden kaçarken kamusal alanda da benzer bir söyleme takılır. Siyasetle uğraşınca, "metres" veya "bacı" söylemiyle varlığı erkeğe angaje bir konuma hapsedilmeye çalışılır. Siyasetin sadece erkeklere özgü bir uğraş alanı olduğu, fiziki şiddetle anlatılır Emine'ye. Ağır işkenceler görür.

Emine işkence altındayken korkunç günler geçirir ama karşısındaki cinsiyetçi tutumu yakından tanıyordur. Yıllarca cinsiyeti erkek olan bir evde yaşamıştır zaten. Annesi Nüveyre, getirdiği kurallarla ve yasaklarla evin dışındaki eril iktidarı evin içine taşımıştır. Evin cinsiyeti anne üzerinden erkek kılınmıştır, ironik bir şekilde. O nedenle Emine hazırlıklıdır, neye karşı savaş verdiğini çok iyi bilir.

Emine'den Aysel'in hikâyesine geçtiğimizdeyse bir otel odasında buluruz kendimizi. Aysel adeta Emine, Nermin,

Elâ, Rosa, Meli, Nebahat, Zembul ve daha nice kadının yaşadığı haksızlıkları ve baş etmek zorunda kaldığı zorlukların yükünü omuzlarında taşırcasına yorgun bir şekilde karşılar bizi. *Ölmeye Yatmak*, kapalı bir mekânda, bir otel odasında başlar. Aslında romanın ana mekânı bu odadır, hikâye Aysel'in hatırlamalarıyla yanlara açılır.

Ana karakter Aysel, otel odasında her şeyden arınmak istercesine çırılçıplak yatağa uzanmış, ölmeyi beklemektedir. *Yanık Saraylar* ve *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki dolaylı tecrit burada da karşımızdadır. Aysel'in kendini otel odasına kapatması daha çok Rosa'nın eve kapanmasıyla benzerlik gösterir. Rosa kimsenin zorlamasıyla bir yere kapatılmış değildir fakat artık evinden her çıkışında üstüne üstüne gelen insanlardan bunalmış, sürekli çabalamaktan yorulmuştur; bu yüzden evine kapanmış, tıpkı Aysel gibi ölümü beklemeye başlamıştır. Bu kadınların içine düştüğü/sürüklendiği durum, tuhaf bir şekilde onların sonradan agorafobik özellikler sergilemesine neden olur. Jale Parla, "Kadını, melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Histeri, anoreksi, agorafobi bunların en sık görülenleridir" der (Parla ve Irzık, 2011: 24-25). 19. yüzyılda yazılmış metinlerdeki kadınlar için yapılmış bu tespit aradan geçen yüzyıla rağmen geçerliliğini koruyor gibi gözüküyor. Aysel karakteri de bu kadınlardan biridir.

Aysel, ölmeye yattığı bu odada geçmişine yolculuk yapar, taşrada geçen çocukluk yıllarını düşünür. Ancak geçmişe yaptığı bu yolculuk, güzel anıları yâd etmekten ziyade bir sorgulamadır. Karakter, geleneksel değerlere bağlı "tutucu" ailesini, dönemin politik atmosferini, erken Cumhuriyet döneminin resmî ideolojisi karşısında bocalayan toplu-

mun aksayışlarını ve tüm bunların arasında kendini bulmaya çalışan "genç Aysel"in mücadelesini anımsar. Uğruna en çok mücadele vermesi gereken şeylerden biri de evin sınırları dışına çıkabilmektir. Bir yanda babasıyla annesi, bir yanda ağabeyi onun gardiyanları olmuştur. Fakat Aysel bazen sonunun dayakla cezalandırma olacağını bildiği halde kendini evin dışına atmayı eline geçen her fırsatta başarmıştır. Ailesinin ikazlarına rağmen gerçekleştirdiği bu eyleminde bir beis görmeyecek kadar da farkındalığa sahiptir. Bunun güzel bir örneği şu sahnedir: Bir gün Aysel arkadaşı Ali ile buluşmuştur. Bu buluşmadan kimsenin haberi yoktur. Aile bireylerinden birine ya da herhangi bir tanıdığa rastlamaktan çekinerek, utana sıkıla Ali ile birlikte sokakta yürümektedir. Bir noktada durup düşünür Aysel, utanması ve gizli saklı iş yapması için bir neden olmadığını fark eder. Ânın tadını çıkarması, iyi vakit geçirmesi gerekirken kendini lüzumsuz bir gerilime sürüklediğini anlar:

> Ne diye saklanacakmışım? Ne diye kıyı bucak dolaşacakmışım yollarda? [...] Güven Parkı'nın orta yerine oturalım. Oturacağım işte. Görürler... [...] Döverler, söverler. Söz ederler. Ölüm değil ya bütün bunlar. Canımızı da alacak değiller ya? Basıp yürüyeceğim bulvarın ortasında seninle. Havuzun başında da en gözönü yere oturacağım. Çekinecek bir şeyim yok benim. [...] O tüccar herifle de evlenmeyeceğim işte! (Ağaoğlu, 2019: 329).

Aysel, bu kararlı tutumunu Ali'yle birlikte geçirdikleri o günden sonra hep sürdürür; bu bilinci ve kararlılığı sayesinde de ailesiyle yollarını ayırıp kendi hayatını yaşamaya başlar. Ancak bu yeni hayat da yine Aysel'in arzu ettiği gibi bağımsız bir kadın olmasına izin vermez. Ailenin vesayetinden çıktığında bu sefer devletin daha doğrusu mevcut rejimin kadınlar üzerindeki vesayeti altına girer. "İdeal Türk kadını"

imgesi Aysel için bir çeşit soyut duvarlarla örülü bir başka ev içi, bir kapalı mekân oluşturur. Bu noktada, Deniz Kandiyoti ve Fatmagül Berktay'ın bu dönemin kadınlarının gerek kamusal gerekse özel alandaki yaşantılarının açmazlarına dair yaptıkları değerlendirmelere başvurmak, Aysel'in yaşadığı "sıkışma"ya daha derinlikli bir yorum getirme imkânı sunabilir. Deniz Kandiyoti, Carole Pateman'ın "Kardeşler Arası Toplumsal Sözleşme" başlıklı makalesinde, "[G]eleneksel dünyadan modern dünyaya geçişi 'ataerkilliğin geleneksel (babaya dayalı) biçiminden yeni, *özgül olarak modern* (ya da kardeşliğe dayalı) biçimine; ataerkil sivil topluma geçiş' olarak" yorumladığını hatırlatır. Sonrasında Kandiyoti, Sylvia Walby'nin ataerkillik tanımına uzanır: Walby'ye göre, ataerkillik de kendi içinde özel ve kamusal olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Walby, bu iki çeşit ataerkillik biçimini şöyle özetler:

> Özel ataerkillik, kadınların hizmetlerini ev halkına ve ev sınırları içindeki tek erkek ev reisine tahsis etmeleri dışında, toplumsal hayatın tüm alanlarından dışlanmaları üzerine kuruludur. Kamusal ataerkillik, istihdam ve devlet üzerine kuruludur; kadınlar artık kamusal alandan dışlanmazlar ama kamusal alanda ezilirler (aktaran Kandiyoti, 2015: 164).

Kandiyoti, bu ayrım üzerinden, modernleşme ülküsü taşıyan devletlerin özel ve kamusal ataerkillik arasında bir çekişme yarattığını belirtir. Öyle ki, bu iki hattın egemenleri "kadınların ruhları (kadınların eğitilmesi konusundaki tartışmalar gibi) ve bedenleri (doğum kontrolü tartışmalarındaki gibi) üzerinde" bir rekabete girmektedirler (Kandiyoti, 2015: 164). Diğer taraftan, Fatmagül Berktay da modernleşme döneminin, kadınların hem "eğitilmesi" ve etkin olarak hayata katılımını desteklediğini hem de onları kendi amaçları doğrultusunda sınırlandırıp rehineler haline getirdiğini

söyler. Bu da ortaya çetrefilli ve çelişkili bir durum çıkarmıştır (Berktay, 2018: 106). Kandiyoti'nin ve Berktay'ın değerlendirmelerinden yola çıkarak, aslında Aysel'in bu iki "hat" arasında sıkışmış olmasına rağmen kendini gerçekleştirmek için çaba gösterirken bir kırılma yaşadığını söyleyebiliriz. Aysel artık bıkmıştır, toplum eliyle ruhen ve bedenen kendini tahrip edilmiş hisseder. Kapandığı otel odasında, geçmişte gerçekleştirdiği eylemleri düşünürken bunlar içinde küçük de olsa özgürleştirici anlamlar arar. Bu iki "hat"tın, başka deyişle erkekler arası bu iki rekabet alanının kontrolü dışında yapılmış şeylerin izini sürer.

Kadın karakterlerin "özne" olarak konumu

"Kadın –erkeklere kıyasla daha büyük oranda– kendisini, kültürün onun hakkında ürettiği imgelerde görmeye zorlanır. Kendisini onların şartlarıyla, onların önceden varsaydığı bakış için oluşturmak durumundadır" (Copjec, 2015: 77). Joan Copjec fotoğraf karelerini eleştirel bir gözle analiz eden bu saptamasıyla aslında genel bir duruma işaret eder. Fotoğrafta da, sinemada da, edebiyatta da aynıdır. Kalıplara dayanan, klişelerden öteye geçmeyen, derinliksiz ve edilgen kadın temsilleriyle karşılaşırız sıklıkla. Yalnızca ufak tefek nüanslarda ayrışan karton kadın imgeleriyle karşılaşırız. Dahası, Copjec'in de işaret ettiği gibi, kadınlar kendilerini bu imgelerde görmeye alışır, alıştırılır. Onun için, kadın karakterlerin yaratılan hikâye evrenlerinde etkin mi yoksa edilgen mi olduklarının, onların özne konumlarının nasıl sergilendiğinin ve bununla ilişkili olarak öznelliklerine ve failliklerine ne kadar yer verildiğinin izini sürmenin ayrı bir önem taşıdığı düşüncesindeyim.

Giriş kısmında bahsettiğim *Bildungsroman* türünü burada biraz daha açmak istiyorum. Kadınların etkin tarihsel fa-

iller oluşunun somut örneklerini görünür kılmak açısından bu tür oldukça elverişli. *Bildungsroman*, Batı romanında 19. yüzyılda yaygın bir şekilde tercih edilen anlatı türüdür. Hemen hemen tümü erkek anlatıları olan bu metinlerde "düzzamansal" bir yapıyla, ana karakterin hayat akışı çocukluğundan başlayıp olgun bir erkek olana dek takip edilir (Parla ve Irzık, 2011: 179-180). 1960'lı yıllardan itibaren feminizmin etkisiyle, kadın *Bildungsroman*ları ortaya çıkmaya başlar (Fuderer, 1990). Bunlar "kadın *Bildungsroman*ları" olarak anılırlar. Jale Parla'ya göre, kadın yazarlar, kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak hangi etkiler altında kaldıklarını, nelere direnip direnemediklerini, ne tür kimlik bunalımları geçirdiklerini gösterip nasıl olgunlaştıklarını anlatırken; erkek yazarlar, erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüvenleri içinde ele almıştır. Parla, bu hikâyelerin sanki bu erkeklerin hesaplaşacak kişisel tarihleri ve doğru ya da yanlış tercihleri yokmuşçasına aktığını söyler. Üstelik, erkek kahramanların hikâyelerinin sonu ezici bir çoğunlukla mutlu sonla, uzlaşmayla bitmektedir. Kadınlarınkinde ise, çok azının sonunda karakterin gelişiminin istediği şekilde gerçekleştiği görülür. Genelde olanca direnişlerine rağmen kadınlar yenik düşerler. Parla, bu yenik düşüşün erkekegemen kültürden kaynaklandığı görüşündedir (2011: 179-180). Bu kitapta ele aldığım eserlerin kadın kahramanlarını bekleyen mutlu sonlar yoktur. Ataerkil toplum düzeninin zorlukları karşısında gösterdikleri iradeye ve verdikleri mücadeleye rağmen kadınlar, arzu ettikleri yaşamı ve özgürlüğü tam anlamıyla elde edemezler. Kitapların sonunda kadınlar hâlâ bir savaşım halinde, arayış içinde bırakılırlar.

Türkçe edebiyatta kadın *Bildungsroman*ları arasındaki en yetkin örneklerden biri olan *Ölmeye Yatmak*'ta Adalet Ağaoğlu, Aysel karakteri üzerinden, aslında bir tasarım olan

Cumhuriyet kadınını ya da başka deyişle Cumhuriyet döneminin Türk kadını idealini ele alır. Bunun yanı sıra, hâlâ Osmanlı döneminden-İslâm anlayışından kalan geleneksel mirasın devam ettirildiği bir ailede yetişen bu genç kadının, iki farklı zihniyet arasında sıkışmış olmasına odaklanır. Türkiye toplumunun bu geçiş döneminde yaşadığı ikilikler, bocalamalar Aysel'le vücut bulmuştur. Tüm bu kuşatılmışlık içinde Aysel bireysel kimliğinin, aktif bir özne olarak varlığının peşine düşer.

Roman uzun bir zaman dilimine yayılır. Bu sayede Aysel'in bir kadın özne olarak inşasını detaylıca okuyabiliriz. Bu inşada toplumun belirleyiciğinin ne kadar rol oynadığı da ayrıntılarıyla önümüze serilir. Aysel her şeyden önce, varlığını evdeki herhangi bir eşyadan farksız gören bir aile içinde yetişir. Ne düşünceleri ne de arzuları umursanıyordur. Hatta bazen fiziksel olarak varlığının bile görünmezleştiği hissettirilir Aysel'e. Toplum içinde saygın bir birey, etkin bir fail olmaktan önce aşması gereken ilk büyük engel ailesidir. O da aile içinde unutulan varlığını görünür kılmaya karar verir:

> Aysel, içinde onarılmaz bir kırıklık duyuyor. Yeniden evin kıyıda köşede unutulmuş eşyası olduğunu seziyor. İlk gerçek öfkeyi tanıyor. Dışa vurulamayan, o, insanı içten içe kırbaçlayan, insana kendini aştıran ve durmadan kendini zora koşturan... Eline geçen bu ilk fırsatı ne olursa olsun iyi değerlendirmeli. Kendisinin de bir "kişi" olduğu akıllara yer etmeli. Yer etmeli. Hiç çıkmamasıya... (Ağaoğlu, 2019: 232).

Aysel, ailesi tarafından "tanınmadıkça" daha da öfkelenir. Öfkelendikçe fevri davranışlar sergiler. Ancak bu tutumunun sonunda hep cezalandırıldığı için genç kadın artık farklı yöntemler geliştirmeye başlar.

Evdeki erkek iktidarına karşı direniş stratejileri geliştiren tek aile bireyi Aysel'dir. Ailesinden gördüğü baskıyı hafifletmek ve onların dikkatini çekmeden, onlarla karşı karşıya gelmeden bildiğini okuyabilmek için Aysel bir süre ev halkına karşı, tam da kendisinden beklenen "hanım kız" rolünü oynar. "Ahlâklı", ailesinin sözünden çıkmayan, oturup kalkmasını bilen, toplum içinde yüksek sesle gülmeyen kız evlat rolünü bir kılıf gibi kuşanır. Onlardan biriymiş gibi davranır, sessiz kalır, ama vakti gelince de bir melek olmadığını bütün aile bireylerine gösterir. Kendisine farklı, yeni bir hayat kurar. *Evdeki melek* onun için sadece bir araç görevi görmüştür. Aysel'in kendini bir özne olarak inşa etme sürecinde ve kimliğini bulma yolunda sergilediği performans, son derece çatışmalı bir özne konumuna işaret eder. Aysel, bütün bu çatışmalardan doğan kendine özgü, öznel bir konum elde eder.

Ölmeye Yatmak, yarı tarihi bir belgesel gibi ilerledikçe görürüz ki, Türkiye'nin yeni yazılan tarihinde kadınlar yoktur. Her ne kadar kadın-erkek eşitliği dillerden düşürülmese de pratikte sadece erkekler vardır. Erkekler tartışmakta, karar vermekte ve uygulamaktadır. Ağaoğlu romanda zaman zaman daha makro bir bakış açısı kullanır. Yaşanan pek çok şeyi bir sonuç olarak yorumlar. Meselelere tarihsel bakar, tarihsel koşulların doğurduğu sonuçları roman kurgusu içinden anlatır. Bunu yaparken, resmî tarihe kadınların tarihini ekler. Bir yandan kadınların resmî tarih anlatılarının dışında bırakılışını, onlara yer verilmeyişini gözler önüne sererken bir yandan da bu tarih anlatısı içine kadınları yerleştirir ve mikro bir kadın tarihi örneği ortaya çıkarır. Jale Parla'nın deyişiyle, "*Ölmeye Yatmak*'ta Ağaoğlu'nun 'tarihi yapan el seni de yaptı' önermesi, aslında kadın *Bildungsroman*larında toplumsal tarihle kişisel tarihin nasıl iç içe geçtiğinin bir roman stratejisi haline getirildiğinin de ilanıdır." (Parla ve Irzık, 2011: 181).

Kırk Yedi'liler de biçimsel olarak *Ölmeye Yatmak*'ı andırır, belgesele benzer bir yanı vardır. Füruzan da tıpkı Ağaoğlu gibi romanında hem kadınlığı hem de dönemin siyasi ve toplumsal olaylarını tarihsellikleriyle ele almıştır. Birçok temel meseleyi karakterlerinin ağzından derinlikli çözümlemelerle tartışır. Hülya Soyşekerci, *Kırk Yedi'liler*'deki Emine karakterinin, bir kuşağı simgelemek gibi ağır bir yükü omuzlamasına rağmen inandırıcı, derinlikli ve canlı bir kişilik sergilediğini söyler. Emine'nin kendine özgü bir kişilik olarak hayatını kazandığına dikkat çeker. Bunun, Füruzan'ın toplumsallık içinde var olan ama kendi bireyselliğini de yaşayan karakterler yaratmaya özen göstermesinin bir sonucu olduğu kanısındadır. Soyşekerci'ye göre, karakterler, romanda tarihsel dönemi içselleştirirken aynı zamanda kendine özgü, bağımsız bir varoluş sergilerler. Aslında Emine, Soyşekerci'nin tabiriyle, "diyalektik bir yazınsal bakışla yaratılmış dinamik bir karakterdir."[5] Füruzan, karakterleri aracılığıyla kadınların failliğini, özne olarak konumlarını sorgular. Sol mücadelede aktif, elini taşın altına koyan kadın karakterler yaratır. Ana karakter Emine, en ağır işkencelerde bile direnç göstermeye devam eder, davasından vazgeçmez, onun iradesini kırmak güçtür. Keza Emine'nin dava arkadaşı Şerife de aynı tutum içindedir. Şerife'nin işkencecilere sarf ettiği sözler adeta slogandır: "Sizin için kadın nesnedir, canlı bile sayılmaz" (Füruzan, 2015: 377).

Roman, bir taraftan Türkiye'nin o dönemki siyasi ve toplumsal atmosferini anlatıp resmî tarih anlatısı içinde kadınların görünmezliğini sergilerken, bir taraftan da sol örgütlenme içindeki erkekler ve kadınlar arasındaki egemenlik ilişkilerine dair bir tablo çizer. *Kırk Yedi'liler* aynı zamanda sol örgütlenmenin, sosyalizmin toplumun her kesiminin kurtuluşu olacağı ülküsü içinde kaybolan kadınların görünür kılındığı bir metindir.

5 Hülya Soyşekerci, "Kırk Yedi'liler kırk yaşında", *Cumhuriyet*, 23 Mayıs 2014.

Böylesi bir hikâyenin başkişisinin kadın olması bile başlı başına bir adımdır bence; öznenin Emine, –bir kadın– olması, bir gelişmedir. "Yoldaş" erkeğin ana karakter olarak sunulduğu romanlara alışık olan okurlar bu sefer bir kadın yoldaşı ana karakter olarak görürler. Böylece Emine sadece bir roman kahramanı olmaktan çıkar, kendisi gibi kadınların emeklerinin hakkını talep etme misyonunu da üstlenir. Sol mücadeleye emek veren isimsiz kadınların ete kemiğe bürünmüş halidir Emine karakteri.

Kadınların failliğine kör kalınması, hep üzerine gidilmesi gereken önemli bir mesele. Füruzan kadar Sevgi Soysal da kitaplarında bu kör kalışı sorgulama imkânı sunar. Soysal, *Tante Rosa*'nın sonlarına doğru, Rosa karakterinin "ıskartaya çıkarılmış" bir kadın olarak içine düştüğü bunalımı anlatırken bir noktada okura döner ve Rosa'nın bu hayatın etkin bir öznesi, tarihsel bir faili olduğunu hatırlatır. Rosa evinde tek başına koltukta oturup kapısının altından atılan pusulaları, faturaları, köpek-kedi-papağan vergilerini, taksitleri, *Sizlerle Başbaşa* dergilerini, gazeteleri, geri çevrilmiş dilekçelerini, adresini bulamayıp geri dönen mektuplarını, çeşitli iş ilanlarına yapılmış müraacatlara verilen ret yanıtlarını seyretmektedir. Kapının altından gönderilen tüm bu kâğıtlar bir süre sonra bir yığına dönüşür ve üzerleri tozla kaplanır:

> Sonra toz. Bütün bu kâğıtlar öylesine tozluydular, öylesine tozlanmalıydılar ki, toz yeni bir toprak örtüsü olmalı, eski yaşanmışlık belgelerinden yeni bir doğuşa filizlenmeliydi. Buruşuk yanakları, pörsümüş vücudu, artakalan yaşlılığı, yorgunluğu, faydasızlığı, yalnızlığı bu toprak örtüsüyle gömülmeli, gömülmeli, sonra hop yeniden doğuvermek, yeniden genç, yeni yanlışlıkların başında olmak. O tozların bir diplerinde belki kalmış herhangi bir doğru bütün o yan-

> lışları yenerek fışkırmalı, fışkırmalı... Yeni bir Tante Rosa, bilen, tanıyan, anlayan bir Tante Rosa yaşamalı, gerçekten yaşamalı... (Soysal, 2015: 93-94).

Rosa'yı var eden, bu hayattan gelip geçtiğini ispatlayan belgelerdir bunlar ve aslında Rosa'nın, sonraki kuşak kadınların hayatına da temas edecek biri olduğunun göstergeleridir. Onun kişisel tarihinin, tarihî belgeleridir her biri... Rosa kendisiyle yüzleşmeye başlar, daha doğrusu toplumun ağzından kendisini eleştirir: "Her şeyi birbirine karıştıran Rosa, hiçbir şeyin gerçek adını öğrenemeden yaşlanan Rosa. Kadın Rosa, aptal Rosa [...]" (2015: 87). Tarihi şekillendiren erkekler, erkek "kahramanlar" geçer aklından tek tek; Hitler'i, Stalin'i, Napolyon'u görür düşlerinde. Belki de bir kadın tarihi olmayışı, tarihe erkeklerin ev sahipliği yapışı içini burkar. Soysal bu durumu en iyi şu sözlerle özetler: "Tante Rosa bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır" (88). Virginia Woolf'un da dediği gibi, erkekler hakkında pek çok şey bilinir. Onlar asker olarak *şanlı* görevleri yerine getirmiş, yasaları çıkarmış ve düzenlemişlerdir. Ancak, kadınlara dair her şey tarihin karanlık koridorlarında kalmıştır: "[...] [A]nnelerimizden, büyükannelerimizden, büyük büyükannelerimizden geriye ne kaldı? Bir gelenek dışında hiçbir şey..." (Woolf, 2010: 95-96). Rosa'nın öncülleri olmamıştır belki, ama ondan sonraki nesillerin pekâlâ olabilecektir. *Bilen, tanıyan, anlayan* yeni Tante Rosalar yetişecektir... Fakat izin vermezler; birileri evine girer ve Rosa'nın yaşanmışlıklarının saklı olduğu o belgeleri çöpe atar, "yeni filizlenmeye hazırlanan toprak örtüsünü süpürerek, yaşamını tek başına belgeleyen kâğıtları yok ederek [...]" gelirler (Soysal, 2015: 94). Ben kitabın bu kısımlarını, kadın tarihinin inkârına, itibarsızlaştırılışına kurmaca bir evrenden getirilmiş bir itiraz olarak yorumluyorum. Keşke Rosa'nın

hikâyesi, tecrübeleri ve tecrübelerinin yazılı metinleri başka kadınlara ulaşabilseydi. Mesela Soysal'ın sonraki kitabı *Yürümek*'in ana karakteri Elâ'ya ulaşsaydı, nasıl olurdu? Elâ *yürüyüşünde* kendini bu kadar yalnız hissetmezdi muhtemelen. Her kötü deneyimle yeniden doğan ve yakasını bir türlü bırakmayan suçluluk duygusuyla bu kadar boğuşması da gerekmeyebilirdi. En azından, toplumun onaylamadığı eylemleri ve düşünceleri için suçluluk duymayabilirdi. Kendisi gibi düşünen ve yaşayan başka kadınların varlığını bilmek bile daha iyi hissettirebilirdi ona kendisini. Ama maalesef öyle olmaz, Elâ da tıpkı Rosa gibi her şeye sıfırdan başlar; "bütün kadınca bilmeyişler"iyle erkek düzende kendine bir anlam arar.

Soysal *Yürümek*'te kadın olarak özneleşmeye dair zengin bir gözlem sahası sunmakla kalmaz, aynı zamanda bir erkeğin özne olarak inşası hakkında da bir tablo çizer. Elâ'nın ve Memet'in aile ve toplum denetiminde kadın ve erkek özneler olarak şekillenen deneyimlerini anlatır. Bu da aslında tek bir kitap çatısı altında iki *Bildungsroman* anlamına gelir. Elâ'nın hikâye hattı kadın *Bildungsroman*'ının örneği iken, Memet'in hikâye hattı erkek *Bildungsroman*'ı örneği olarak okunabilir. Güzel Zeynep Tunçok da romanı bu iki uçlu yönüyle ele alır. Ona göre, "burjuva sınıfı"na mensup Elâ ile Memet'in gelenek, cinsiyet ve anlamlandırma özelinde izledikleri ruhsal dönüşüm, bu iki insanı farklı biçimde etkilemiş ve farklı şekillendirmiştir. Memet, yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen geleneksel *Bildungsroman*'larda olduğu gibi toplumla uyum içinde yaşamaya devam etmiştir. Elâ ise bu uyumdan uzak bir halde, yürümeye başlamıştır (Tunçok, 2019: 54-55). Elâ'nın hikâyesi, karakterin zihnindeki, kişisel yaşamına ve toplumsal düzene dair yanıtlanmamış bir yığın soruyla bir bilinmezliğe doğru yol alınarak sonlanır. Memet'in hikâye hattı ise, onun çocukluğundan beri eksikliğini

çektiği, başat bir problem olarak gördüğü, tüm sosyal ilişkilerini sekteye uğratan, kendi cinselliğiyle ilgili sorunları aşmasıyla, doyasıya bir cinsel deneyim yaşamaya başlamasıyla sona erer.

Ölmeye Yatmak, Kırk Yedi'liler, Tante Rosa ve *Yürümek*'te yazarlar karakterlerini mutlu sonun uzağında hâlâ toplumla cebelleşen, arayış halindeki kadınlar olarak tasvir ederlerken; Nezihe Meriç, *Bildungsroman*ların genel özelliklerinde olduğu gibi, mutlu bir son tercih ederek *Korsan Çıkmazı*'nın finalinde karakterleri açısından bir uzlaşmaya yer verir.

Farklı ebeveynlere sahip olsalar da Meli ile Berni'nin ilişkileri iki kardeşinkini andırır. İkisinin de hayatında anne-babalarından ziyade akrabaları Neyyire hala ve Mahir amca karakterleri etkili birer figür olmuştur. Bu yaşlı çift, bu iki kadının karakterlerinin oluşmasında önemli rol oynamış, onların aile kurumuna yükledikleri anlamı değiştirmiştir. Bir yanıyla, bu iki kadın, çocukluklarından yetişkinlik dönemlerine dek uzanan zaman diliminde birbirlerinin ailesi olmuşlardır. İki kadın için de aile kavramı, kan bağından insanlarla değil de sonradan seçilmiş kişilerle kurulan bir birliktelik anlamına gelir.

Korsan Çıkmazı'nda, Cumhuriyet ruhuna, Cumhuriyet'le birlikte kadınların toplumdaki konumlarının değişip dönüşmesine de yer verilir. Meli ve Berni'de Cumhuriyet'in getirilerine karşı büyük bir heyecan ve minnet duygusu gözlemlenir. Özellikle Meli, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki adı konmamış feminist tavrın tipik örneklerini sergileyen bir kadındır. Batılı toplumlara olan ilgisi barizdir: "[...] Çevremizde olup bitenler, memleketin geriliği, devrimlerin yozlaşması karşısında, kendimi çok küçük, toplumu çok büyük, kocaman görünce... İnsanlar, evler, ağaçlar, üstüme üstüme geliyor o zaman" (Meriç, 2019: 75). Meli'nin arzu ettiği ve görmek istediği şey, Batı toplumlarına benzemektir. Mustafa

Kemal'in devrimlerini benimsemiş, "ilerici" bir toplum tahayyülüne sahiptir. Geçmişin İslâm anlayışından ve bu anlayışa eklemlenen yönetim zihniyetinden kopamamış insanlardan haz etmez, onları ve yaşam şekillerini eleştirir. Özellikle, kendisine gelen "inanıyor musun?", "dindar mısın?" minvalindeki sorulara tepkilidir: "Ne yapalım ki ben dinsizim, dedim. Sizin anladığınız anlamda, o biçim dindarlardan da nefret ederim" (2019: 143).

Meli kendini dinle örülü geleneksel değerlerden soyutlamış, seküler ve bağımsız biri olarak tanımlar. Kendisinden sonra gelen kuşakların kadınlarının da bu yolda yetiştirilmesi gerektiğine inanır. Öğrencisi olan genç kızların iyi eğitim alıp iyi yerlere gelmelerine ayrıca sevinir; konuşmalarında, onların yollarını aydınlattığına inanan idealist bir öğretmen olduğunun altını çizer. Örneğin öğrencisi Selçuk'un Amerika'da toplumbilim öğrenimi görmeye gittiği haberi, onu hayatta en mutlu eden şeylerden biridir: "[...] Selçuk bu dengesizlik içinde dengesini kurmuş bir kızsa, memlekete gerekli, faydalı bir insan olarak dönecekse, onun yolunu aydınlatan ben oldum" (74). Onun topluma dair söz sahibi olacak bir kadın olarak ülkeye dönmesi, Meli'nin mutluluğunu ikiye katlar.

Nezihe Meriç, Cumhuriyet değerlerini özümseyen kadınlar ile hâlâ eski, geleneksel değerleri devam ettiren kadınlar arasında da bir karşıtlık kurar. Kitaptaki bir sahnede, çocuk yaşlarındaki Meli ile Berni yabancı birisi hakkında konuşmaktadırlar. Hakkında konuştukları kişiye "gâvur" derler. "Gâvur" sözcüğünün anlamını bilmeseler de büyüklerinden duydukları kadarıyla çok iyi çağrışımlar taşımadığını seziyorlardır. Meli gidip annesine "gâvur"un anlamını sorar. Bir yandan maltızda patlıcan kızartan annesi bir yandan da kucağındaki bebeğini emzirirken ezberden cevap verir:

– Anne, gâvur ne demek?

– Gâvurlar puta taparlar.

– Puta tapmak ne demek?

– Hıristiyan demek. Hıristiyanlar puta taparlar. Haç biçiminde olur, göğüslerine takarlar.

– Kim Hıristiyanlar?

– Hıristiyanlar işte. Rumlar, Ermeniler falan.

– Ee?

– Aman çekilin başımdan şimdi![6] (*a.g.e.*: 100).

Meli, annesinden tatmin edici bir yanıt alamayınca aynı soruyu Macit amcasına yöneltir. Macit o esnada tavla oynamaktadır; oyunundan başını kaldırmak istemediğinden soruyu geçiştirir. Meli en sonunda Neyyire halasına gider. En tatmin edici yanıt veren kişi o olur. Küçük kıza verdiği cevap, sağduyu yüklü ve aydınlatıcıdır. Nezihe Meriç, bu diyaloğun devamında, hiç ara vermeden Meli'nin çocukluğundan yetişkinliğine geçer. Öğretmen Meli, sınıfta öğrencilerinin karşısında konuşuyordur. Neyyire halasından öğrendiklerini geliştirerek aktarır; zamanında sabırla ve sevgiyle kendisiyle konuşan kadın gibi şimdi o da başka çocukları aydınlatır:

> *Çocuklar, bu böyle çabucak anlatılabilecek, kolay bir iş değil. Toplumbilim bilmemiz, tarih bilmemiz gerekiyor. İnsanı yaratılışından bugüne değin izlememiz, uygarlık gelişmesi içinde görmemiz gerekli. Ben size kısaca anlatmaya çalışayım. Din bir yönetim yoludur. Çok eski yıllarda...* (101).

Metnin pek çok yerinde olduğu gibi burada da toplumbilim ve tarihe önem verilir. Meli, öğrencilerini hem düzeni anlamaya hem de bu düzen içinde özne olarak nerede konumlandıklarını görmeye davet eder. Onlara kalıplaşmış

6 İtalikler özgün metne aittir.

düşünceleri aşılamaktan, kestirme yanıtlar vermekten kaçınır. Meselelere eleştirel yaklaşmalarını ve analitik bir yaklaşım geliştirmelerini bekler. Tıpkı, çocukluğunda "gâvur" sözcüğüne dair merakını giderirken yaptığı gibi doğru bilginin peşine düşmelerini, ona ulaşana dek şüpheyle hareket etmelerini ister. Ezberletilenlerin doğruluğunu sınamaları için onlara bir yöntem kazandırmaya çalışır, tarih okumaları yapmayı öğütler. Bu sayede öğrenciler kendilerini de daha iyi tanıyacaklardır. Tarihin, kişilerin kendilerini bilmelerine kapı aralayışına işaret eden bir bilinç vardır Meli'de... Bu noktada, Fatmagül Berktay'ın tarihin işlevi hakkında zihin açıcı bir tarifini aktaracağım – ki bu tarif özneye dair de bir fikir veriyor. O, "tarih ne içindir?" sorusuna cevap verirken tarihçi R. G. Collingwood'un "kişinin kendisini bilmesi için," yanıtına değinir ve bu sözlerden hareketle kişinin kendisini bilebilmesi için önce kendisini başkalarından ayırt etmesi, başkalarından ayırt edilmiş haliyle kendisini görebilmesi ve tanıyabilmesi gerektiğini söyler (Berktay, 2018: 7).

Meli yetişme çağındayken ailesiyle ilişkisini hep sınırlı tutmuştur. Vaktinin çoğunu sokakta yeni keşiflerin peşinde ya da Neyyire hala ile Macit amcanın yanında geçirir. Çok okur, gözlemler, dinler; farklı farklı insanların konuşmalarına kulak kesilir hatta zaman zaman bu sohbetlere davetsizce katılır. Kimsenin vesayeti altında kalmadan, deneyimleyerek, okuyarak ve en çok da soru sorarak kendini inşa eder. Kendini, toplumu ve geçmişi bilmenin özgüveni vardır Meli'de. Elinde tuttuğu bilginin gücünün farkındadır; bu bilgi, özgürlüğünün ve kimliğinin güvencesidir. Bir kadın özne olarak bu toplumda kendisine ayrılan yeri, toplumun ondan ne beklediğini, kim olmasını istediğini, ondan neleri çalacağını bilir, gardını ona göre alır. Bunun bir tahakküm ilişkisine dönüşmesine izin vermez. Bu ilişkilerde kendini edilgen

bir konuma hapsettirmez... Meli, hem iş hayatında ve sosyal ilişkilerinde etkin, hem de kızı ve kocasıyla mutlu bir kadındır. Bu durum beraberinde uzlaşımcı bir sonu getirir.

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ına döndüğümüzde ise *Korsan Çıkmazı*'ndaki mutlu tablodan bir hayli uzaklaşırız. Öykülerdeki kadınlar kimliksiz ve yersiz yurtsuz bir şekilde bu dünyadan geçip gidiyorlardır sanki. Toplumsal hayatın etkin aktörleri olamadıkları gibi evlerinin ve daha da hazini kendi yaşamlarının asıl öznesi olmakta güçlük çekerler. Kadınlar iki dünya arasında sıkışmışlardır. Daha doğrusu, iki dünyada da kendilerini var edememiş, arafta kalmışlardır. Kitaptaki "Pencere" isimli öykü bu arafın en keskin örneğidir. Öykünün başkişisi, pencerenin ardından gördüğü insanlara imrenerek bakar. Bunlar arasında yeşil şapkalı bir adam vardır, başını alıp gider, *derin uykulardan, paslı merdivenlerden, pencerelerden, kapı zillerinden kaçar* (Burak, 2015: 21). Adam, ona bakıp da "Sen de gelsene," dediğinde kadın, bedeninin yarısını pencereden dışarıya sarkıtır, daha fazlasını yapamaz. Ötesi onun için karanlıktır, kaotiktir. Bununla birlikte, evin içine de giremez. Onun o penceredeki yarı beline kadar sarkık hali, arafının en somut halidir.

Sevim Burak, kitaptaki bir diğer öyküsü "Büyük Kuş"ta ise bir kadın ve kişileştirdiği Kent arasındaki çatışmalı ilişkiyi anlatır. Burada tasvir edilen Kent karakteri toplumsal düzenin egemenini, erkekegemen erki sembolize eder. Burak'ın öykünün bir noktasında dediği gibi: Kent, "Koskoca bir adamdı"(r) (2015: 49). Ana karakter olan kadın, Kent'e seslenirken çoğul konuşur: "Ben tekim... Siz bir sürüsünüz" (46). Kent'in dili ve üslubu son derece erildir, kadına her hitap edişinde erkekliğini hissettirir, ifadelerinde alaycı ve yaralayıcıdır. Kadının çaresizliğini, tükenmişliğini gördükçe onun karşısında daha da büyür:

EY GÜZEL KIZ
EY KÜÇÜK KIZ
SENİ GÖRÜYORUM ORDASIN - KÜÇÜCÜKSÜN, SANDIĞIN ARKASINDASIN - AĞLIYORSUN - [...] - KURTULUŞ YOLU OLMAYAN BİR KENDİ ÜLKENDESİN
SANA YOLU GÖSTERİYOR VE KAPIYI AÇIYORLAR
ORAYA YALNIZ SEN GİDEBİLİRSİN
ALNINDA GÜNAH İŞARETİN VAR
SENİ YARGILAYACAKLAR (47).

Kadının "alnında günah işareti" varken, ölüp bu dünyadaki varlığına son verme çabası bile boşunadır. Kent'in dediği gibi kadın, kurtuluş yolu olmayan kendi ülkesindedir. Öykünün sonunda beklenen final gerçekleşir, Kent elindeki atkıyla kadını boğmaya başlar. Kadının boynuna doladığı atkıyı sıkılaştırdıkça, ilmek sayısını artırdıkça kadının karşısında iyice büyür, çoğalır; içinden yüz binlerce erkek, erkeklik çıkar ve kadını öldürür:

DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, İKİ SESLİ BİR ADAM?
[...]
YÜZ SESLİ BİR ADAM
ON BİN SESLİ BİR ADAM
YÜZ BİN SESLİ BİR ADAM
Kent'in sesi kalabalıkta yankılanmaya başlamıştı. Sabah olmuştu (56-57).

Kitaptaki bir başka öyküde, "Ölüm Saati"nde ise kendini simgesel düzende inşa edemeyen bir kadın karakter vardır. Öykü, ana karakter kadınla bir erkek arasında gerçekleşen diyalogla başlar. Kadın, toplumun davranış ve dil kodlarının dışında kalmıştır. Karşısındaki erkeğe sürekli saati, günü, ayın kaçı olduğunu sorar ama aldığı tüm yanıtlar muğlak, tutarsız ve anlaşılmazdır. Ortak bir dilde buluşamazlar.

Modern hayatın belirleyenlerinden biri olan zamanın, kadın karakterin anlam dünyasında karşılığı yoktur. "Yalvarırım Beyefendi, saatiniz kaçı gösteriyor?" diye sorduğunda aldığı yanıt: "Saatim 1'dir - 2'dir - 2 buçuktur Üçü çeyrek geçiyor 4.30 Dörde çeyrek var 5'tir Altıdır [...] 12'dir" olur. Adam amacına ulaşır, kadına yetersiz ve değersiz olduğunu hissettirir: "Ben tamamıyla aksamış bir kadınım artık" (*a.g.e.*: 87). Kadın kendisini aksayan bir mekanizma, bir eşya, kısacası bir nesne gibi görmeye başlar. Aptallaşır, düşünme yetisini kaybeder. Mona Chollet, cinsiyetçiliğin toplumun her yerinde, kadınlara sanki bir hoparlörle "aptallıklarını" hatırlatarak kendini gösterdiğini söylüyordu (Chollet, 2020: 189). Öyküdeki kadın karakter artık bu aşağılayıcı tavırlara sürekli maruz kalmaktan, düzene uyum sağlamaya çalışmaktan ve aslında boşa kürek çekmekten yorulmuştur. Bu düzende kadına yer yoktur, eğer varsa da ancak zamanın dışında, gaipte, bilinmeyen bir yerde olabilir.

Yanık Saraylar'daki kadın karakterler özne konumları açısından, bu çalışmada ele aldığım diğer yedi kitaptaki karakterlere kıyasla edilgen kalırlar. Burak'ın kadınlarının her şeyi yarım kalmıştır. Kendi ailelerinden koparılıp başka ailelere verilmişlerdir; yabancısı oldukları bir düzenin ve kültürün içine bırakılmışlardır. Dolayısıyla farklı öznel tecrübeler doğar; farklı koşullar ve imkânlarda verilen farklı mücadeleler, farklı direniş stratejileri ortaya çıkar. Diğer yedi kitaptaki kadınlara göre, Burak'ın kadınları için arafın da arafı bir vaziyet söz konusudur, deyim yerindeyse.

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde de simgesel düzenin, toplumun dil ve anlam kodlarının, öznenin inşasındaki rolüne dair izler görmek mümkündür. Ana karakterin yaşadığı evde baskın karakterler baba ve babaannedir. Evdeki düzen onlardan sorulur. Bu iki farklı figür iki farklı söyleme işaret eder. Babaanne Bunni, eski kuşak kadın ste-

reotipidir; dünya görüşü İslâmi değerlerle örülüdür. Ana karakter çocukken babaannesiyle aynı odayı paylaşır. Çocuk onun namaz vakitlerine, “Allah!”, “Rabbim!” nidalarına, “Tövbe deyin, yanacaksınız” çıkışlarına tanık olur. Sennur Sezer’e göre, ana karaktere kaçma duygusunu veren kişi Bunni’dir, hatta Özlü’nün diğer kitaplarındaki karakterlerinin de “gitme” isteğiyle dolu olmalarının arkasında yatan neden, bu kadına benzememe isteğidir. Bunni, evin en zor ve istenmeyen işlerini görür. Altmış yaşına basmış olan oğlunun bile koruyuculuğunu üstlenmiştir. Takıntılı bir biçimde, ölümünden sonra kendisi için yapılacak cenaze törenini düşünür. Bunni karakteri, “evde kalmaya yazgılıymışçasına yaşayan Türk kadını”dır (Sezer, 2014: 57). Evin diğer baskın figürü olan baba karakteri ise erken Cumhuriyet döneminin resmî ideolojisinin uzantısı militarist bir söylem içine hapsolmuştur. Çocuklarını da bu yönde şekillendirmeye çalışır. Ana karakter her iki söylem arasında sıkışmış, adeta çapraz ateşte kalmıştır. Bu iki dünya görüşü ve bu görüşlerden beslenen söylemlerin yükü o kadar ağırdır, aile bireylerini o kadar çok kuşatmıştır ki ana karakteri irite eder. Doz aşımı, karakterin tüm bu dışsal faktörlerden azade özerk bir kimlik yaratmasının itici gücü olur. Ailevi ve toplumsal bağların kuşatıcılığından kendini sakınması, onun öznelliğini besler. Butlercı bir yorum yapacak olursam, karakter kendine iktidar alanından kurtarılmış, arıtılmış bir dil oluşturur. Birbirinin aynısı insanlar yaratan o teknede yoğrulmak istemez. Var olmanın kendisinin bile başlı başına büyük bir mesele olduğunu düşünür. Kafasını kurcalayan binlerce soru vardır. Bu varoluşsal kaygıyı ancak gündelik hayatın rutinlerinden, birörnek yaşam biçimlerinden, basmakalıp dil ve anlam kodlarından sıyrılıp farklı coğrafyalar, kültürler, insanlar keşfederek geride bırakabileceğine inanır ve böylece belki “hakikat”e biraz daha yaklaşabileceğini his-

seder. Yollara düşer. Bu aynı zamanda kendine dair bir keşif yolculuğudur. Potansiyelini, yapabilirliklerini, arzularını daha yakından tanıyacaktır... Özlü, böylece, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nden dört yıl sonra yayımlanacak olan kitabı *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta yaratacağı *flanöz* karakterin de temellerini atar sanki. "Aylak adam" imgesini ters yüz eder; edebiyattaki aylaklık ve *flanör*lük kavrayışının ayarlarını bozan bir "kahraman" yaratır. Aylaklık ve *flanör*lüğün öznesini erkek olmaktan çıkarır.

Tezer Özlü'nün yakın ahbabı Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ına geçtiğimizde, tıpkı Özlü'nün karakteri gibi, hayatının her evresinde kendini bulmak için çaba gösteren ve bu çabadan kendine öznel bir kadınlık durumu yaratan Nermin'in hikâyesini okuruz. Nermin etkin bir özne olarak, siyasetin, ekonominin, kültürün ve toplumsala dair daha nice şeyin kesiştiği bir alana yerleşmek ister. Kendisine hiçbir işe yaramadığı, hiçbir değerinin ve öneminin olmadığı hissinin yaşatıldığı bunaltıcı aile evinden dışarıya, sokağa bir patika açmanın çabası içindedir. "Meydana" çıkma ve sonra da topluma yön veren örnek kişilerden biri olma arzusudur bu. Belki böylece toplumla arasındaki mesafeyi aşacak, bir uzlaşmaya varacaktır. Ancak işler Nermin'in öngördüğü şekilde yürümez. Daha önce aktardığım gibi, hem edebiyatta hem de siyasette erkekler Nermin'e derin bir hayal kırıklığı yaşatırlar. Dolaylı yoldan ona, edebiyatı da siyaseti de erkeklere bırakması söylenir.

Kitabın sonlarına doğru Nermin, hayallerinin uzağına düşmüş biri olarak çıkar okur karşısına. Uzak bir yerleşim yerine, bir "gecekondu mahallesine" taşınmıştır. Burada, siyaseten ve kültürel olarak zaman zaman ters düştüğü, tepki gördüğü insanlarla komşu olur. Fakat Nermin inat eder, mahalle sakinlerinin alışık olmadığı hal ve tavırlar sergileyerek onları dönüştürmeyi dener. Mahallenin kadınlarını yönlen-

dirmeye çalışır. Her ne kadar başarısız olsa da Nermin'in ziyaretine gelen gecekondulu kadınları özgürlükleri için yönlendirmeye çalışması feminist bir eylem biçimidir. Siyasi bir mücadele içinde feminist bir fikri pratiğe dökme çabasıdır onunkisi (Şahin, 2015: 58). Nermin romanın finalinde, kendini yeniden devrimci mücadeleye adamaya ve mücadelesini halka anlatmaya karar vermiştir. Halkla daha da iç içe olabileceğine inandığı bir yere taşınmak için planlar yapmaya koyulur. Bu "tuhaf" düzende her şeye rağmen kendini gerçekleştirebilmek için bıkmadan, usanmadan arayışına devam edecektir.

Cinsellik vurgusu

Cinsellik, ataerkil toplumun yarattığı kadın ile erkek arasındaki eşitsizliklerin meşrulaştırılmasında, toplumsal düzenin inşası ve devamlılığında temel belirleyicilerdendir. Eril zihniyet toplumsal cinsiyet rollerini kadının aleyhine kurarken, kadın cinselliğini araçlaştırır. Siyasetin, özellikle de muhafazakâr siyasi iktidarların politika üretme araçlarından biridir kadın cinselliği. Toplumsal namus ve ahlâk ("iffet") anlayışı ve bunların şekillendirdiği dil kodları, ana malzemesini kadın cinselliğinden devşirir. Türkiye gibi, dinî-muhafazakâr zihniyetin güçlü, etkili olduğu koşullarda, kadın cinselliğinin denetimi, doğrudan dinî ahlâkın, hatta diyebiliriz ki dindarlığın temel icabı olarak algılanır.

Bu gerçeğin en vurucu haliyle işlendiği, kadın cinselliği üzerindeki denetimin bir roman kurgusu içinde başarıyla ele alındığı metinlerden biri hiç şüphesiz *Tuhaf Bir Kadın*'dır. Leylâ Erbil, Nermin üzerinden kadın cinselliğinin din kisvesi altında kadınların baskılanması amacıyla nasıl kullanıldığını gözler önüne serer. Sosyal çevresinde pek çok erkek olmasına rağmen (ya da belki tam bu yüzden!) Ner-

min, kimseyle sağlıklı bir ilişki kuramaz. Dinin günlük hayattaki hegemonyasıyla, annesi aracılığıyla sık sık yüzleşmek zorunda kalır. Annesinin, bekâretini koruması yönündeki tehditleri, dogmatik dinî düşünceleri Nermin'in dengesini bozmuştur. Bu, öylesi yoğun ve sürekli tekrar eden bir baskıdır ki, genç kadının üzerinde düzeltmesi zor bir hasar bırakır. Annesi rüyalarında bile peşini bırakmıyordur. Bir rüyasında arkadaşı Bedri'yle sokakta yürümekteyken birden ortalık karışıverir, Bedri de dahil etraftaki herkes kaçıp gider, Nermin sokakta yalnız kalır. Korkuyla annesine seslendiğinde, elinde beyaz bir oturakla annesinin kendisine doğru koştuğunu görür: "Annem oturağı sürüyor altıma ve 'Tövbe et, tövbe istiğfar et, günaha girmişsin, söyle ne yaptın, söyle kız mısın?' diyor. 'Kızım anneciğim, hiçbir şey yapmadık,' diyorum" (Erbil, 2015: 25).

Bekâret ve regl dönemi metnin tekrar eden motiflerindendir. Erbil, *leitmotiv* gibi kullandığı regl kanıyla aslında okuru daha fazla karşılaştırır. Böylece toplumun genelinde "hasta olmak" gibi tanımlarla anormalleştirilen regl döneminin normalliğini hatırlatır. Tabu veya "utanılası, iğrenilesi" bir şey olmaktan çıkarır, görünür kılar. Ayşe Gül Altınay, bir yazısında kadın tarihine dair yapılan çalışmalarda cinselliğin üzerinde yeterince durulmayan bir konu oluşundan yakınır. Altınay'a göre, toplumsal cinsiyet farklılaşmasının temelinde cinsellik yer alır. Ataerkil toplumdaki hâkim eril zihniyet erkek cinselliğini teşvik edip kışkırtırken kadın cinselliğini bastırmaktadır. Regl olmaya başlayan kızlar bu durum karşısında kendilerini mahcup hissedip utanca sürüklenirlerken oğlanlara gurur duyulması gereken bir şeymişçesine, gösterişli sünnet düğünleri yapılır. Genç kızların bekâreti aile, okul müdürleri, mahallenin erkekleri, polis ve yasalar tarafından sıkı bir denetim altında tutulur. Bunun aksine oğlanların bekâretini koruması bir utanç kaynağına dönüşür,

eksiklik hissine yol açar. Cinsellik gündelik hayat pratiklerinden devletle ilişkilere dek yaşamın neredeyse tüm alanlarında önemli bir belirleyicidir (Altınay, 2016: 323-324). Altınay'ın da işaret ettiği bu belirlenim ve denetim, toplumda kadınların ve erkeklerin kendi cinselliklerine yükledikleri anlamların iki uçlu bir hal almasına neden olur.

Nermin, toplumun ve en çok da annesinin üzerinde yarattığı travmayla baş edebilmek için farklı stratejiler geliştirir. Bunlardan biri de mizahtır. "Zar Bekçisi Hanım" adını taktığı annesinin tenkit ve tehditlerine karşı alaycıdır: "Belki de şu bizim zar parçasını ona armağan ederim," (Erbil, 2015: 37) sözleriyle, kadınların bekâretinin adeta memleket meselesi haline getirilmesini tiye alır. Deniz Kandiyoti, Müslüman ülkelerde kadın olmaya dair çalışmalar yapan Faslı feminist yazar Fatima Mernissi'nin Müslüman toplumlarda kadınlığa yüklenen anlamın çok kontrolsüz ve tehlikeli olduğu yönündeki sözlerini hatırlatmıştı (Kandiyoti, 1997: 81). Nitekim, Nermin ve Nermin gibi kadınların gördüğü baskı da Mernissi'nin hatırlattığı tehlikenin bir tezahürüdür. Bu kadınların cinselliklerine atfedilen aşırı önem, onları sürekli baş etmek zorunda kaldıkları bir suçluluk ve utanç duygusuna itmektedir. Bu o kadar güçlü bir kuşatmadır ki kadınlar neredeyse attıkları her adımda bunun ağır yükünü ve korkusunu taşırlar. Örneğin Nermin polis sorgusundayken tecavüze uğrama endişesi yaşarken, onu asıl korkutan tecavüz eyleminin kendisinden ziyade bekâretini kaybederse annesine nasıl hesap vereceğidir.

Nermin her ne kadar cinselliğini özgürce yaşayamasa, etrafını saran zincirleri bir türlü kıramasa da başka kadınların toplum tarafından onaylanmamış cinsel deneyimler yaşamaları konusunda dayanışmaya açıktır. Leylâ Erbil, Nermin'in bu yönünü bir sahnede özellikle belli eder. Nermin'in yakın arkadaşı Meral, bir sohbetleri esnasında ona bakire ol-

madığını söyler. Üstelik bekâretini kaybettiği kişi ağabeyi Bedri'dir. Karakterin anlatımından ağabeyiyle birlikte olmayı Meral'in istediğini anlarız. Meral tüm bunları kendinden iğrenerek ve utanarak anlatır. Nermin ise bu durumu doğal karşılar. Meral'in yersiz utancını hafifletmek, arkadaşına kendisini daha iyi hissettirmek ve daha da önemlisi içinde biriktirdiği isyanını dışavurmak için etraflarında dolanıp "Abla göstersene göstersene," diye bağıran erkeklere, eteğini kaldırıp külotunu aralayarak cinsel organını gösterir. Meral'in "Utanmıyor musun?" sorusuna da öfkeyle "Utanmıyorum," karşılığını verir.

Nermin gibi Elâ'nın da yaşamı ailesinin ve toplumun cinselliğe yönelik ağır baskısı ve denetimi yüzünden baskılanmıştır. Sağlıklı ilişkiler kuramayan bir başka kadın örneğidir Elâ da. Sevgi Soysal, *Yürümek*'te kadınların karşısına tabu olarak konulan cinselliği işlerken, bunun bir tamamlayıcısı olarak, erkeklerin ilk cinsel deneyimlerinin de toplumsal baskı tarafından ne denli travmatik bir hale dönüştürüldüğünü gösterir.

Soysal, Elâ ve Memet karakterleri vasıtasıyla cinselliğin toplumdaki yerini sorgularken, kız çocukları ile oğlan çocuklarının cinsellikleri hakkında toplumun takındığı ikiyüzlü tavrı açığa çıkarır. Elâ ve Memet, çocukluk geride kalıp gençliğe adım attıklarında cinselliği keşfetmeye başlarlar. Eleştirmen Ömer Türkeş, bu iki gencin çıktıkları keşifte, kulaktan dolma yarım yamalak bilgilerine, filmlerin, dönemin popüler magazin dergilerinin ve arkadaşlarının anlattıklarının eşlik ettiğine dikkat çeker. Türkeş'e göre, orta sınıf ahlâkçılığı ile iğdiş edilen genç kız cinselliği Elâ karakterinin gözünden aktarılırken; Memet için de cinsellik, korku ve merak anlamlarına gelmektedir. Memet, çoğu genç erkek gibi ilk deneyimini bir genelevde yaşamıştır ve bu deneyim genç adamın ilerleyen hayatını etkileyecek denli kötü

geçmiştir (Türkeş, 2014: 7). Elâ cephesinde de işler benzeri şekilde cereyan etmektedir, fakat Elâ tüm bunları bir kadın olmanın kişiye yüklediği fazladan zorluklarla tecrübe eder.

Elâ'nın hikâye hattı, okuldaki oğlanlarla kızlar arasındaki ilişkiyle başlar. Oğlanların kızları sözle taciz edişlerine şahit oluruz. Kızları utandırmayı, küçük düşürmeyi adeta bir oyun haline getirmişlerdir. Onları acınası, alay edilesi bir konumda gördüklerini hisseder, bunun arkasında aile büyüklerinden duydukları şeylerin, yetiştirilme şekillerinin rol oynadığını anlarız. Romanın diğer yakasında, Memet ile arkadaşı Rıfat arasında geçen diyaloğa kulak misafiri oluruz. Memet, cinsellik konusunda arkadaşına ahkâm kesiyordur. Çevresinde kendisini ciddiye alan tek insan Rıfat'tır. O nedenle Memet hazır bir dinleyici bulmuşken geneleve gidişini abartarak anlatır, böylece ilk cinsel deneyiminde yaşadığı başarısızlığı, erkeklik krizini bu yalanla bastırmaya, kırılan gururunu onarmaya çalışır.

Soysal, çocukların ilişkilerindeki hiyerarşide, onlara verilen ahlâki eğitimin oynadığı rolü de işler. Elâ'nın arkadaşı Şükran, ergenliğe yeni adım atmaktadır. Fiziksel olarak yaşadığı değişiklikler fark edilmektedir. Özellikle ailesinden, artık çocukluktan çıktığı için oturup kalkmasına dikkat etmesi gerektiği yönünde telkinler gelmeye başlamıştır. Şükran da ailesinden gördüklerini arkadaşlarına uygular. Kız arkadaşlarının oturup kalkmasına, açılan eteklerine söylenir; münasip bulmadığı sözleri ve davranışları kınar. Çocuklar arasında arkadaşlık edilecekler ve edilmeyecekler belirlenir; kimler iyi aile çocuğudur, kimler değildir, buna göre arkadaş ilişkileri şekillendirilir. Çocukların oyun alanında kendiliğinden gelişen bu düzen, ataerkil toplum düzeninin alegorisi gibidir. Ailelerinden öğrendiklerini oyun alanında uygularlar; başka deyişle, büyüklerinden ne görürlerse onu yaparlar.

Kitabın ilerleyen kısımlarında toplumsal ve ailevi baskıların gölgesinde, kız çocuklarının ilk cinsel deneyimlerini birbirleriyle yaşadıkları görülür. Bir sahnede Elâ ile Şenel öpüşüp yatağa uzanır, birbirlerine sürtünürler. Elâ ilk defa böyle bir şey yapıyordur, aslında tam olarak ne yaptığını da bilmiyordur. Şenel onun üstüne uzanıp tatmin olurken, Elâ zihninde annesinin onu sürekli tembihleyen imgesiyle korku içinde yaptıklarına bir anlam vermeye çalışır. Elâ'nın suçlulukla örülü merakına ve tedirginliğine inat, Şenel gayet rahattır ve yaptıkları şeyden zevk almaya bakıyordur. Çocuklara cinsel uyanışlarından evvel aile içinde de okulda da doğru düzgün cinsel eğitim verilmediğinden ve cinsellikle alakalı her şey ayıplandığından/yasaklandığından çocuklar kulaktan dolma bilgileriyle, çocukça isimler taktıkları bir cinsel deneyim yaşamaya çalışırlar:

> Doktorculuk oynarken anasını kollamaktan oyunun tadını çıkaramadığı, Şenel'den tiksindiği için mi? Niçin bütün anaların yasakları Tanrı'nın yasakları gibi kesin değil? Değişik yasaklar, değişik aile kızları. Anasının "sokak kızı" diye dudak büktüğü kızlar "aile kızları"nı biliyorlar mı, onların yasaklarını, aile yasaklarını? (Soysal, 2014: 39).

Ailelerin çocuklarda oluşturduğu önyargılar, zihinlerine işlenen basmakalıp düşünceler, çocukların eylemlerine ve konuşmalarına yansır. Toplum tarafından onaylanmamış davranışlar sergileyen kadınlara çocukken "sokak kızı", yetişkin olduklarında da "ahlâksız, namussuz kadın" yakıştırmalarında bulunmaktan geri kalmazlar. Elâ'nın evinde ataerkil bir aile yapısı hâkimdir. Kadınların dünya görüşü bu yapı içinde şekillenmiştir. Mesela, evin kadınlarından birisi, "Baba ocağı görmemiş kızdan hanım çıkmaz," der (2014: 50). Yine aynı kadın, mahalleden sevdiği oğlanla buluşmayı planlayan Elâ'ya şu sözleri söyler:

> Kendini bilen bir kız Rum oğlanlarıyla çama çıkmaz. Kısmet bir altın toptur, bir tepersen bir daha gelmez. Ayol bütün Ada koca bekleyen kızlarla doluyken, sen cebi delik Rum oğlanıyla çama çıkarsan, parlak parlak kısmetler bütün o koca bekleyen kızları almasalar da, seni hiç almazlar. [...] İyi yetişmiş erkek kardeşi olan iyi aile kızlarıyla dostluk kuracaksın (52).

Elâ, kadının sözlerine itibar etmez, sevgilisiyle buluşur. Buraya kadar her şey güzeldir, ancak eve döndüğünde babasının öldüğü haberini alır ve farkında olmadan içselleştirdiği düşünceler ayyuka çıkar: babasının ölüm sebebinin kendisinin Aleko'yla öpüşmesi olduğunu, günah işlediklerini zanneder. Başka bir sahnede de regl kanamasının gecikmesinden dolayı Aleko'yla öpüşmelerinden hamile kaldığını düşünür. Aslında Elâ, öpüşmeyle ne hamile kalınacağına ne de birinin ölümüne sebep olunacağına inanmaktadır; ama üzerindeki baskının şiddeti sağlıklı düşünememesine, irrasyonel fikirlere kapılmasına sebep olur.

Romanın ilerleyen kısımlarında çocuklar artık büyürler. Elâ, üniversitedeyken hiçbir erkekle birlikte olamaz. Bu duruma son vermek, cinselliğe dair sorularına bir yanıt bulmak için toplumun izin verdiği biçimde cinselliği evlilik çatısı altında tecrübe etme kararı alır ve Hakkı adında, arzu duymadığı sıradan bir adamla evlenir. Görev icabı sevişmeler, özenle seçilmiş mobilyalar, akraba ağırlamaları, kabul günleri, *titiz bir ev kadını gibi görünmeler*, *yuvayı yapan dişi kuştur numaraları*, *ovulan lavabolar*, *tencere karaları*, *uysal gelin bakışları*, *kaynanaların öpülen elleri* gibi ortalama evlilik öğeleriyle örülü bir hayat yaşamaya başlar: "Kim zorladı beni? Bir haftadır, aralıksız Hakkı'yla yatmaya kim zorluyor beni? Her şey bilerek ve karşılığını ödeyerek. Nikâh-Hiltonyatak" (*a.g.e.*: 84).

Öğretilmiş bu yaşam biçimi Elâ'yı boğar. Cinselliğiyle barışamadığı gibi üstüne üstlük bir de çocuk doğurarak varlığını iyice dar bir alana sıkıştırır. Çevresi tarafından artık çoluk çocuk sahibi olduğu için ayağını denk alması gerektiği, çocuklu yuvanın yıkılmayacağı yönündeki telkinlerden de bıkmıştır Elâ. Üzerindeki bu denetimi kırmak ister, eyleme geçer: Kocasını, üniversiteden eski sevgilisi Bülent'le aldatır. Bülent'le yatmasının sebebi cinsel istek değildir, Elâ sürüklenircesine hareket etmeye başlamıştır. Zaten arzu, istek gibi duygular henüz doğmaya başlamışken, çocukluk ve ergenlik yıllarında ailesince ve toplum tarafından öldürülmüştür, yetişme şekli onu böylesi bir hissizliğe sürüklemiştir. Bülent'le sevişmiş olmasını kocasına ihanet olarak görmez çünkü yıllar önce aslında, Hakkı'yla evlenerek kendi kendisine, kendi varlığına ihanet etmiştir:

> Sakınacağı, gizleyeceği ne vardı? Niçin aldatmıştı Hakkı'yı? Hakkı'yla niçin yattıysa aynı nedenlerden işte. Kendini aldattığı için, yıllarca sadece kendini. İstemeden, nasıl yaşadıysa Hakkı'yla yıllarca, öyle işte yatmıştı Bülent'le de (104).

Elâ'nın bu eyleminin arkasında kural dışı bir şey yapma isteğinin yattığı da söylenebilir. Bir yandan bu onun için farklı bir cinsel deneyimdir, bir yandan da toplumun onay vermediği bir şeyi yapmanın, bir kuralı ihlal etmenin verdiği tatmin duygusu vardır. Bu deneyimlerinin ardından, her şeyi bırakıp kendi başına yaşamaya başladıktan sonra bir gün Elâ'nın yolu –romanın diğer yakasındaki– Memet'le kesişir. Bu kesişmeden bir aşk doğar. Ne var ki bu aşk da Elâ'ya cinsel anlamda istediğini getirmez. Memet ise artık cinselliğiyle barışmış, mutlu bir adamdır. Elâ'nın, Hakkı'yı aldatıp terk etmesi, Memet'le birlikte yaşaması çevresindeki insanları rahatsız eder. Elâ üstündeki baskıyı iliklerine kadar hisseder.

Arkadaşları uzunca zaman onu hiç arayıp sormadıktan sonra evine geldiklerinde artık dayanamaz, insanların ikiyüzlülüğüne tahammül edemez:

> Belki yalnız bırakılınca sürter burnum, tahtaya tek başına kaldırılmış, cezaya kaldırılmış ya da anası tarafından kilere kapatılmış bir çocuk gibi, bir süre sonra bir daha yapmamaya söz vererek aranıza katılayım diye değil mi? Ama sonra, suçumu kabullenmek yerine sürdürdüğümü görünce, merakınız dışarda koyamaz sizi, kapımı çalar burnunuzu içeri sokarsınız [...] (127-128).

Elâ cinsellik söz konusu olduğunda kadın ve erkeğe uygulanan çifte standarda isyan eder. Eğer Hakkı onu aldatsaydı, herkesin kendisine şefkatle yaklaşacağını biliyordur. Terk eden değil de terk edilen bir kadın olsaydı herkesin gözüne acınası ve "anlaşılası" görüneceğinden ve etrafındaki insanların aslında onun acısından gizli bir tat alacağından emindir. Terk edilmesinin geçerli bir sebebinin olduğuna, kocasına yetemediğine inanacaklardır. Ömer Türkeş, doğalarına yabancılaşarak büyüyen, toplumla çatışan, kimliklerini arayan, hayatı sorgulayan bir kadın ve erkeğin bu hikâyesinde Elâ'nın arayışının daha yakıcı olduğunu vurgular. Elâ, kendisine ve etrafını çevreleyen dış dünyaya bakarken kocası Hakkı'dan, Bülent'ten ya da Memet'ten daha ötede, varoluşsal meselelerle iç içedir. Türkeş'e göre, Sevgi Soysal, her ne kadar Memet üzerinden bir erkeğin büyüme sıkıntılarını göz ardı etmese de, Memet için konulan yasakların Elâ'ya konulanlar kadar acımasız ve dışlayıcı olmadığının altını çizer. Elâ, romanın sonuna kadar hatalarını hep bir suçluluk duygusuyla karşılar, cinselliğiyle bir türlü barışamaz. Erkeklerle olan ilişkisi hep çocukluğunda ona verilen terbiyeyle ilişkili olarak suç kavramı üzerinden şekillenmiştir. Memet'le doyumlu bir cinselliğe kavuştuğunda bile

zihnini meşgul eden sorulardan kurtulamaz (Türkeş, 2014: 8). Suçluluk duygusu kangren haline gelir, ne yapsa ne etse rahatlayamaz, bağımsızlığının tadını çıkaramaz. Yapabildiği tek şey yürümek olur; içindeki tanımsız, tarifsiz, doldurulamayan boşlukla...

Adalet Ağaoğlu'nun, *Ölmeye Yatmak*'ındaki Aysel de ailesi ve toplum tarafından cinselliğine ket vurulmuş bir kadındır. O da Elâ gibi arzusuz, isteksiz bir evlilik hayatı yaşar. Cinselliğine duyduğu yabancılığı aşmak için Elâ'nın izlediği yolu izler: başka bir erkekle yatar. Bu romanda yine kadın cinselliğinin toplumsal bir baskı mekanizması olarak kullanılışının yakıcı bir örneğiyle ve yine, bu baskı mekanizmasının simgesi haline gelmiş olan kadın bekâretiyle karşılaşırız.

Aysel, kadınlar için kurtuluşun müjdelendiği erken Cumhuriyet döneminin çocuğudur. Bu hızlı modernleşme sürecinde, hayatın her alanına sirayet etmesi amaçlanan ilke ve inkılaplar doğrultusunda çabalayan kadınlardan biridir. Hem ailesine hem de topluma kendini bir birey olarak kabul ettirme hırsıyla durmaksızın çalışmıştır. Fakat bu hengâme içinde kendisinin nelere ilgi duyduğunu, tutkularının neler olduğunu keşfedememiştir. Durup da keşfetmeye vakit bulamamıştır. Hayatın içinde bu şekilde sürüklenip giderken daha önce hiç yapmadığı, belki de aklından bile geçirmediği bir şey yaşar: öğrencisi Engin'le yatar. Onunla, kendini keşfetmek, sınırlarını görmek, gidebildiği yere kadar gitmek için birlikte olur: "Daha kendimi senin yardımınla tanıyorum. Kişi kendini bilmeden neyi bilebilir ki?" (Ağaoğlu, 2019: 397). Susan Sontag, kadınların çoğunlukla erkeklere kıyasla cinsel olgunluğa daha geç eriştiklerini saptamış, bu gecikmenin biyolojik bir temeli olmayıp tamamıyla toplumsal kültürden kaynaklandığını vurgulamıştı. Sontag'a göre, toplum erkeklere cinsel enerjilerini boşaltmaları için sunduğu çıkış noktalarından kadınları mahrum bırakır. Ka-

dınlar, baskılananın uyandırılması için zamana gerek duyarlar (Sontag'dan aktaran Chollet, 2020: 178). Nitekim Aysel, otuzlarının ortalarında evli bir kadınken hâlâ cinselliğine yabancıdır. Engin'le birlikte olurken belki de yıllardır bastırdığı arzu ve isteklerini uyandırmayı amaçlar.

Aysel bedeniyle arasına da aşılması güç bir mesafe koymuştur: "Aynanın önünde soyunmaya hâlâ cesaretim yok. Koridora çıkıp orada soyundum. Sonra, alacakaranlık bir banyoda kendimi duşun altına attım" (Ağaoğlu, 2019: 198). Kadın bedeninin mahrem oluşu kız çocuklarının zihnine öyle bir işlenir ki bu sakınma hali hayatlarının her döneminde devam eder. Tıpkı Elâ, Rosa ve Nermin gibi Aysel de içselleştirdiği bu düşüncelerden yetişkin bir kadın olduğunda da kurtulamaz. Bedenine ve cinselliğine yönelik kontrol mekanizması Aysel'de bir refleks halini almıştır. Ne zihnini ne de bedenini rahat bırakabiliyordur.

Aysel'in yetişkinliğinde yaşadığı bu sıkıntıların arkasında başrolde olan kişi annesidir. Kadın cinselliğinin baskı aracına dönüştürülmesinin ve buradan beslenen namus anlayışının aktarılmasında en önemli aktörlerden biri olarak karşımıza çıkan kişi yine bir annedir. Aysel'in annesi Fitnat Hanım, –*Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin'in dediği gibi– bekâret bekçiliği yapar adeta. Bir gün Aysel, ailesinin baskısından kaçarak Nâzım Hikmet'in tutuklu bulunduğu cezaevine gider. Hayatının en büyük aşkı olan Nâzım Hikmet'i ziyaret edecek, ne yapıp edip onunla konuşacaktır. Bu sahnelerin sembolik anlamı geniş ve güçlüdür. Hem âşık olduğu adamla baş başa kalacak hem de ailesi gibi siyaseten dar görüşlü kimselerce olumsuz ve radikal siyasi bir figür olarak görülen bir yazarla görüşecektir. Ne yazık ki girişimi başarısız olur, hapishane görevlileri ona izin vermezler. Aysel geri döndüğünde evde kıyamet kopar, annesinden ve babasından dayak yer. Ailesi onun bekâretinin bozulduğundan endişe du-

yar. Annesi, kızına el değip değmediğini öğrenmek için hamamda onun gövdesini iyice kontrol eder: "Kızının yerine Fitnat Hanım bol bol ağladı. Kendine öğretildiği gibi ve kendine de yapıldığı biçimde kızına duyduğu sevgiyi içine gömdü" (2019: 336). Aysel ve annesi arasında çıkan tartışmalardan birinde Aysel ona benzemekten korktuğunu, evlenmeyeceğini, çocuk doğurmayacağını söyleyip kapıyı çarpıp evden çıkar. Annesi yine *kendine öğretildiği gibi ve kendine de yapıldığı biçimde* devam eder:

> Fitnat Hanım kapıya bakakaldı. İlk aklına gelen, kızını Salim Efendi'ye söyleyip, "Bunun gözü açıldı artık, alsak mı eve?" diye sormak oldu. Ama yine aynı anda, kızının ne sinsi bir çetin ceviz olduğunu düşündü. Ondaki inat insanı öldürür. Boşuna babasına duyurup da İlhan'dan gelen dirliksizliğe bir yenisini eklemek istemedi. "Ben usul usul kendim başa çıkarım onunla, alırım zapta rapta" (211).

Romanın sonunda, Aysel ölmek için geldiği otel odasında tüm hayatını gözden geçirip düşünme fırsatı bulmuştur. Hatta düşman olduğu bedenine de yavaş yavaş alışır, çırılçıplak dolaşır: "Az önce içerdeki banyoda çıplaklığıma nasıl bir alışkanlıkla, nasıl bir rahatlıkla baktığımı düşünüyorum", "Gövdemin bunca yıl benden böylesi kopuk oluşu nedendi acaba?" (199). Aysel, kapandığı otel odasında her şeyden azade düşünürken, artık ne ailesinin yasakları ve dayatmaları vardır odanın içinde, ne de ona sürekli "ideal Türk kadını" olması yolunda daha çok çalışmasını öğütleyen resmî ideolojinin aygıtları. Sanki sadece iki kişi vardır odada: Aysel ve onun yeni yeni tanımaya başladığı çıplak bedeni. Öyle ki, uzun uzun seyrettiği bedeninde toplumun yüklediği hiçbir anlamı görmez olur; altı üstü bir bedendir işte. Bedeniyle barıştıktan sonra ölmeye yattığı yataktan kalkar, sigarasını yakar ve kendini soyutlamaya çalıştığı dış dünya-

ya kulak kesilir. Hayata yeniden başlamanın şevkiyle keyiflenir; üstünü giyinir, makyaj yapıp yaşam enerjisini yeniden hissederek odayı terk eder, sokağa çıkar.

Tuhaf Bir Kadın ve *Ölmeye Yatmak*'taki karakterlerin bedenlerine ve cinselliklerine dair yaşadıkları yabancılaşmayı *Korsan Çıkmazı*'ndaki Meli'de görmeyiz. Meli, toplumun kadın cinselliği üzerinden tarif ettiği ahlâk kurallarına tüm hayatı boyunca isyan eden bir kadın olarak tasvir edilir. Tabii, bu farkındalığının arkasında yine Meli'nin karakter gelişiminde önemli bir yere sahip olan ve Meli'nin yaşadığı toplum hakkında derinlikli bir kavrayış geliştirmesini sağlayan Neyyire halanın, henüz çocukken ona öğrettiklerinin etkisi vardır. Meli, hem anne-babasının hem de çevresinin üzerinde kurmak istediği baskıdan kendini sakınmayı bilmiştir. Elbette o da diğer pek çok hemcinsi gibi, ne zaman toplum tarafından onaylanmayan bir şey yapsa, "namusuna laf getiren" bir eylemde bulunsa akrabalarınca ve komşularınca uyarılır. Özellikle ailenin erkeklerince, aile şerefine halel getirdiği için kınanır. Deniz Kandiyoti, kadınların cinselliğinin bir toplu denetim altında olduğunu yazmıştı. Anne-babalar, kardeşler, yakın ve uzak akrabalar, onların yanı sıra komşular, ergenlik sonrası kızların davranışlarını takip etmeye başlarlar. Kandiyoti, bütün bunların hepsinin, kadınların cinsel davranışlarını kontrol etmeyi kendilerine misyon edindiklerini söyler. Kişisel cinsellikleri üzerindeki hâkimiyetin kendi kendilerinde olmadığı düşüncesi, bu genç kadınların zihinlerine güçlü bir biçimde işlenir. Evlenmek için eş seçmek de onlara kalmaz. Kadının cinsel iffetiyle ailenin şerefi arasında güçlü bir bağ kurulur (Kandiyoti, 1997: 80-81). Kandiyoti'nin dikkat çektiği bu toplu denetime karşı Meli hazırlıklıdır. Üzerinde kurulmak istenen iktidarın asla bir tahakküm ilişkisine dönüşmesine izin vermez. Kadınlara yönelik bu tutumun arkasında yatan düşünce yapısını biliyor-

dur. Bir sahnede Meli, toplumun kadınların cinselliğine olan saplantısının ve bekâret ile aile şerefi arasında kurulan ilişkinin gülünçlüğünü anlatır:

> *Efendim, bugün memleketimizde, bu kızlık, kadınlık meselesi, bir facia durumunda yaşanmaktadır. Cinsi meseleler, manen de maddeten de, yıkıcı, yıpratıcı dengesizlikler doğurmaktadır.* [...] *Bu aşağılık duygusundan, çevrenin baskısından kurtulmak için, kim olursa, nasıl olursa olsun bir evlenme yapıyorlar. Olmazsa ayrılıyorlar. Ayrılmak önemli değil. Bu onları evlenmemiş kız durumundan, genç dul durumuna geçiriyor.* [...] *Yani sizin anlayacağınız, kızlıklarını sevdikleri biriyle yatıp bozduracaklarına, ki bu dürüst bir iştir doğanın yasalarına göre; bazı toplumlarda da, sizin buyurduğunuz gibi, adları, sıfatları vardır... Evet, öyle yapacaklarına, nikâh memurunun imzası ile yapıyorlar. Ben bu yolu beğenmediğim için, sevdiğim biriyle yattım*[7] (Meriç, 2019: 129-130).

Meli lafı hiç dolandırmaz, kendi doğrularını karşısındaki kim olursa olsun açık açık dile getirir. Bu açık sözlü, özgüvenli kadın ailenin erkeklerini rahatsız eder. Sarf ettiği sözler "edepsizlik" olarak adlandırılır. Bu rahatsızlık aslında kadınlar üzerindeki kontrolün kaybedileceği korkusuna işaret eder. "Toplum yasaları"nın hatırlatılışına da yansır bu korku:

> *– Bu biçimde konuşmanız, açık fikirli olduğunuzu göstermeye mi yarıyor? Daha edepli bir konuşma biçimi seçemez misiniz?*
>
> *– Hayır. Bilerek yapıyorum. İnsan bazen küfretmek istiyor. Bu isteğimi karşılıyorum.*
>
> *– Öyleyse, toplumun yasalarını...*

7 İtalikler özgün metne aittir.

> *– Toplum yasaları, insanları mutlu kılmak için düzenlenir. Biz eski teknede yoğrulan, yeni hamuruz.* [...] *Bu bizim kuşağın kaderi* (2019: 130).

Meli'nin kadın cinselliği etrafında örülen denetim ağına karşı geliştirmiş olduğu bilinç ve bu bilinç doğrultusunda sergilediği tavizsizlik, *Yanık Saraylar*'daki kadınlarda eksikliğini hissettiğimiz bir tavırdır. Daha önce de belirttiğim gibi Sevim Burak'ın kadınları için arafın da arafı bir durum söz konusudur. Bir anlamda, Meli kadar "şanslı" değildirler. Hediye gibi verildikleri evlerde, saraylarda kendilerine ait hiçbir şeyleri olmayan/oldurulmayan bu kadınlara, sahip olabilecekleri tek ve en kıymetli şeyin bekâretleri olduğu düşüncesi aşılanır. Bir eşyadan farksız görüldükleri bu evlerden ve saraylardan kurtuluş anahtarı olarak bekâretlerini kullanırlar. Bu durumun en yakıcı haliyle işlendiği öykü, kitaba adını veren "Yanık Saraylar"dır. Öyküde, ana karakter Nebahat Hanım ile üst sınıfa mensup, başarılı, zengin ve pek çok kadının hayalini süsleyen Baron Bahar karakteri arasında bir zıtlık kurulur. Baron Bahar, erkekliğinden aldığı güçle özgürce her şeyi yapabilmektedir. Nebahat ise her daim ölçülü ve temkinli davranır; attığı her adımda bir çeşit "öz-denetim" vardır. Baron Bahar geceyi istediği yerde istediği kişiyle geçirip cinselliğini özgürce yaşarken Nebahat her eyleminde iffetini, namusunu göz önünde bulundurmak zorunda kalır: "Ona ESRARLI bir güzellik veren BAKİRE BİR KIZ OLUŞUNU - ŞEREFİNİ - NAMUSUNU - yitirmeden yaşamasının kendi kendisinin ve başkalarının üstünde bıraktığı ESRARLI HAYRANLIĞI - ESRARLI HAYATINI - DÜŞÜNDÜ..." (Burak, 2015: 28). Nebahat tam da öğretildiği, tembihlendiği gibi, kendisini sadece cinselliğinden ibaret görür. Hani neredeyse, kimliğini bakire ve iffetli bir kadın olmaya indirgeyecek kadar şartlanmıştır. Bunları muhafaza ettiği sürece, Ba-

ron Bahar gibi erkekler üzerinde hayranlık uyandıracağına inanmaktadır.

Karşılaştırmam isabetliyse eğer, Burak'ın öyküleri arasında, toplumun namus anlayışı etrafında belirlenen yasakları ihlal eden tek kadın karakter "Ay Ya Rab Yehova"daki Zembul'dur. Ailesinin onaylamadığı bir erkekle evlilik dışı cinsel ilişki yaşar Zembul. Ailesinin ve toplumun nezdinde büyük bir günah işlemiştir, sonu "cehennemde yanmak"tır.

> İsrail yerinden kalktı ve dedi – Böyle bize ne yaptın? Sana RAB'BİN "Bilme" dediğini bildin, hayatının zahmet ve eziyetini çoğalttın, günlerini saatlerini azalttın. Günah kapında pusuya yattı ve ağzını açıp seni yuttu. Sonun "Yanmak" ve "Ateş" olacak. Ey kardeşim, seni nasıl kurtarayım? O adam seninle yattı, fakat senin kocan değildir, [...] Şimdi ben ne yapayım? Kız kardeşime bir fahişe gözü ile mi bakayım? (2015: 60).

Başta ağabey İsrail olmak üzere tüm aile ve yakın çevre başlarına gelebilecek en büyük felaketi yaşamış gibi davranırlar. Ailenin şerefini korumak için Zembul aileden uzaklaştırılır. Bununla da yetinilmez, ailenin dinine de leke sürdüğü için genç kadın aforoz edilir...

Aforoz edilen tek kadın Zembul değildir. Yer ve zaman farklıdır ama kaderler ortaktır. Rosa da cinselliğini toplumun belirlediği çerçevede yaşamadığı gerekçesiyle aforoz edilmiştir. Üstüne üstlük bir de mahallenin kadınlarınca şeytanlaştırılır. Rosa'ya en büyük darbeyi kadınlar vurur aslına bakılırsa. Feminist tarihçi ve ilahiyatçı Carol Patrice Christ, erkekegemen dinlerin kültürü, değerleri ve temsilleri biçimlendirdiğini; daha da vahimi, bu ataerkil dinlerin uzantısı olan eril otorite modelinin herkesin içine işlemesini sağladığını anlatır. Christ'e göre, sembolik sistemlerin kişilerin içinden sökülüp atılması kolay değildir. Dinsel sembol-

lerin yaratacağı boşluğun başka bir "sistem"le doldurulması gerekir. Kadınlar için bu açık, tanrıça kültüne ibadet etmekle kapatılabilir, Christ'e göre. O, kadınların kendilerini dişil figür ve imgelerde bulmalarını bir seçenek olarak tanımlar (Christ'ten aktaran Chollet, 2020: 238-239). Elbette, Christ'in sunduğu tanrıça fikri bu çalışmanın kapsamını aşan ayrı bir tartışma konusudur ancak ortaya koyduğu temel fikir, Rosa'ya karşı özellikle de kadınlar tarafından sergilenen tutumun temeline inmek için bir imkân sunar.

Sevgi Soysal, Rosa'nın çocukluğundan yaşlılığına dek geçirdiği farklı dönemlerinde cinsellikle kurduğu ilişkiye yer vermiştir. Bunların bir örneği, Rosa'nın ilk cinsel uyanışlarını yaşamaya başladığı ilk gençlik dönemidir. Rosa, komşu oğlu Hans'la birahaneye dansa gider. Gecenin sonunda birlikte olurlar ve Rosa, elinden düşürmediği dergisi *Sizlerle Başbaşa*'da anlatılan hikâyelere benzer şekilde ilk cinsel ilişkisinde hamile kalır. Bunun üzerine, "namusu kirlenmiş bir aile kızı" olmamak için Hans'la evlenir. Rosa da tıpkı o hikâyelerden öğrendiği hayatı kendisine rehber alır ve bir süre kendisini kandırarak kadınlar için uygun görülen yaşam biçimine uyum gösterir. Kocasının belirlediği sevişme vakitlerine hiç itiraz etmez, istemese de Hans'la birlikte olur. Fakat bir süre sonra hayatın ve esasen kadınlığın *Sizlerle Başbaşa*'da anlatıldığı gibi olmadığını anlar. Başka "kadınlıklar"ın varlığını fark eder. İsteksiz sevişmelere maruz kalmayacağı, eş ve anne olma rolleri dışında başka roller üstlenebileceği bir yaşamın mümkünlüğünü görür. Evi terk eder. Her şeyi geride bırakıp yeni bir hayat kurar. Böylece, kendi cinselliğine dair aldığı mesafeyi de aşar. Bundan sonra, cinselliği üzerinde kimsenin denetim kurmasına izin vermez, özgürce yaşamaya başlar.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'ndeki ana karakter de Rosa gibi önce toplumun uygun gördüğü şekilde cinselliğini evlilik ça-

tısı altında yaşama kararı alır ama sonra bunun kötü bir fikir olduğunu fark edip boşanır... Tezer Özlü, cinselliği romanın anlatıcı-kahramanı üzerinden sorunsallaştırırken bunu roman matematiğiyle birleştirip ince ince işler. *Soğuk Geceler*'in kahramanı çocukluk yıllarından itibaren, içine doğduğu toplumun cinselliğe atfettiği önemin gereksizliğinden yakınır; sürekli sorular sorar, sorularına kendi deneyimleri ve gözlemleriyle yanıtlar getirir. Çocukluğunda edindiği ilk tecrübeler, *Yürümek*'teki Elâ'nın tecrübeleriyle benzeşir. İlk cinsel uyanışlarına hemcinsleriyle birlikte karşılık verir: "Süm, kuzenlerim ve benim aramdaki cinsel ilişki, çocukluktan çıkışımıza dek sürüyor. Yalnız kalabilmek için olanaklar yaratıyoruz" (Özlü, 2015: 23). *Soğuk Geceler*'in anlatıcı-kahramanı, bu ilk evrelerden keyif almakla birlikte asıl keyfi erkeklerle birlikte yaşayacağını düşünmektedir. Kahramanımızın erkeklerle yaşayacağı cinsel deneyime önem atfediyor oluşu, ataerkil toplumun heteronormatif yapısının bireylerin cinselliğe dair bakış açılarındaki yansımalarını da görünür kılar. Bu aynı zamanda, toplumun denetim mekanizmasına takılması sebebiyle daha zor erişilebilen ve dolayısıyla daha merak uyandıran bir hal aldığının da göstergesidir.

> Sıkıntılarımızın özünde, bu yasaklanan duygunun özlemi yatıyor. Kıllarımız çıktığında sevişmeler kendiliğinden bitiyor. Artık kendi kendine oynamaktan başka boşalım yolu yok. Bu da insanı bir yalnızlığa sürüklüyor. Sevişmeyi kendi gövdelerimizde tatmaya, kendi bedenlerimizde öğrenmeye koşullandırılıyoruz. Erkek gövdelerine, erkek organlarına yabancılığımız giderek büyüyor [...] (2015: 24).

Soğuk Geceler'in kahramanı büyür ve bir adamla evlenir. Evlilikleri yolunda gitmez, bunalımlar başgösterir. Evlilik hayatı genç kadını boğar, özgürlüğünü kısıtlar: "Neden bunalımları çözümleyemiyoruz? Neden dost olmadan, erkek-

kadın, karı-koca olmaya çabalıyoruz? Sevişmek için, ilkin nikâh imzası mı atılmalı?" (*a.g.e.*: 44). Özlü, romanın ilerleyen kısımlarında kadının, ataerkil toplum değerlerinden kendini azade kılıp özgürleştikçe, cinselliğinin de ne kadar normalleştiğini ve sıradanlaştığını anlatır. Yemek yemek, su içmek kadar olağan bir ihtiyaç olduğunun altını çizer.

Cinsellik bahsinde değinmem gereken önemli bir nokta da çalışmada analiz ettiğim metinler arasında, farklı cinsel yönelimlere yer verilen tek kitabın *Çocukluğun Soğuk Geceleri* olmasıdır. Özlü'nün, ataerkil toplum düzeninin devamlılığı açısından önemli dayanak noktalarından biri olan heteroseksüelliği de sorguladığını düşünüyorum. Karakterin yetişkinlik dönemindeki düşüncelerinde, erkeklerle birlikte olmaya çocukluğunda yüklediği anlamlara artık yer yoktur: "Ben büyük bir erkek kadın ayrımı yapmıyorum. Önemli olan yanımdaki insanın sıcaklığı ile kendi bedenini birleştirmek, ikisinin kaynaşması" (*a.g.e.*: 35). Özlü, karakterine sarf ettirdiği bu sözlerle onu heteronormatif söylemin dışına çıkararak ataerkil toplum eleştirisinde daha derinlikli bir kavrayışın izlerini taşıyan bir konuma yerleştirir. Cinselliği gündelik hayatın sıradan bir parçası olarak ele alırken, kadın cinselliğine toplumun duyduğu saplantının altını oyar. Ana karakterin sevişmeye, bedenlerin birleşmesine yüklediği anlam kendisine aittir. Öğretilmiş, benimsetilmiş anlamlarla işi kalmamıştır artık. Bu anlamda karakter, tamamıyla öznel bir cinsellik anlayışına sahiptir.

Özlü'nün karakterinin sergilediği bu öznel cinsellik anlayışına karşın Füruzan'ın Emine karakteri heteronormatif bir konumdan konuşarak, metin boyunca yaptığı aile kurumu eleştirisinde çelişkiye düşmekten kendini kurtaramaz:

> Bir kadın gibi olmak, bir erkek gibi olmak... bunlar iki cinsin sınırlarına çekilmiş çok kurnazca düzlemler Seçil. Cin-

sel sapkınlıkları kastetmiyorum. O çeşit yozlaşmalar, hastalıklar, klinik olaylar değil açıklamaya çalıştığım (Füruzan, 2015: 261).

Bu diyalogda Emine "cinsel sapkınlıklar" sözüyle eşcinselliği ima eder. Emine, bir yanıyla ataerkil toplumunun değerlerini, ikiyüzlü cinsellik anlayışını eleştirirken, özellikle de yerleşik toplumsal yapının temel taşıyıcılarından biri olan aile kurumunu yerden yere vururken, ne yazık ki yine bu düzenin devamlılığı açısından bir dayanak olduğunu pekâlâ bildiği heteronormativiteye, farkında olarak ya da olmayarak, hizmet eden bir açık vermiş olur. Bu noktadan itibaren, Emine karakterinin kadın cinselliği üzerindeki toplumsal denetime getirdiği eleştiride bir ayağı aksak kalır. Bu, yazarların kadın cinselliğinin denetimine yönelik baskılar karşısındaki direnme biçimlerindeki farklılaşmaların da en somut örneklerinden biridir.

Füruzan *Kırk Yedi'liler*'deki Emine karakteri aracılığıyla "solcu kadınlara" yönelik bakış açısına odaklanır. Özellikle sol hareket içindeki kadınların cinsellikleriyle tanımlanışını ele alır. Emine, işkence görürken en çok kadınlığı ve namusu üzerinden vurulmaya çalışılır. Solcu kadınlar "kötü yola düşen kadın" söylemi içine hapsedilirler. Kadın devrimcilere metres muamelesi yapılır; devrimci mücadelenin aktif birer faili olmadıkları kakılır onların kafalarına. Romanda yer alan gazete haberlerinde, kadın devrimcilerin neredeyse tamamı, örgütteki erkeklerin metresleri olarak anılırlar. Erkek devrimcilere yaşatılanlara artı olarak kadın devrimcilere ayrıca bir "kadınlık" işkencesi eklenmiştir.

– Senin kız olmadığını, senin gibilerin bunlara toptan metreslik yaptığınızı falan yazıyor gazeteler. [...]

– Halt etmiş köpekler. Kız olup olmamak ha... Aşağılık insanlar. Biz sandıklarından, onların görüp de kuş beyin-

> lerinin eremeyeceğinden çok daha ciddiyiz. İğrendiğimiz, değiştirmeyi amaçladığımız kokuşmuş bir ahlâk anlayışına aynısını yaşayarak mı karşı koyacaktık! (2015: 276).

İşkencedeki cinsiyetçilik, kadınların her yerde karşılaştığı zihniyetin, Emine'nin tabiriyle *kokuşmuş ahlâk anlayı*şının yansımasıdır. Eğer bir kadın, toplumun kendisi için çizdiği doğrudan şaşarsa onu itibarsızlaştırmanın, kimliğini inkâr etmenin en kolay ve yaygın yolu onu cinselliği üzerinden yaftalamaktır. Bununla birlikte, kadının varlığı sadece erkeğe cinsel açıdan angaje olması itibarıyla ya da başka bağlar aracılığıyla kabul görür. Kadın sadece kendisi olamaz, eğer onu tanıyıp muhatap alacaklarsa illa ki birinin karısı, kızı, bacısı olmak zorundadır.

Pek çok kadının, erkeklerle olan bağları üzerinden tanımlanmayı kabullenişinin, işkencecilerin temsil ettiği anlayışı besleyip meşrulaştırdığı, bir gerçek. Catharine A. Mackinnon, eril egemenliği incelerken cinselliği toplumsal yaşamın bütününü etkileyen geniş bir boyutta ele alır. Mackinnon'a göre, erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu iktidarın güçlenmesinde buna gösterilen "etkin hoşgörü"nün payı büyüktür. Eril gücün iktidarı, cinselliğin anlamının da eril çıkarlarca belirlenmesi anlamına gelir (Mackinnon, 2015: 150-153). "Etkin hoşgörü" kavramı vasıtasıyla, romandaki işkencecilerin –ve aslında diğer birçok erkeğin– kadınlar karşısında takındığı tahakkümcü tavrın bu denli fütursuzca oluşunun ne geniş dayanakları olduğunu görebiliriz. Emine bedenen ve ruhen çok yaralansa da maruz kaldığı bu korkunç muamelenin sadece kendisine yönelik olmadığının, erkekegemen düzene uyum ve *hoşgörü* göstermeyen tüm kadınlara karşı alınan bir tutum olduğunun bilincindedir. O yüzden, Emine meseleyi kişiselleştirmez, kendinde bir kusur aramak ya da utanç duygusuna kapılmak yerine karşı-

sındaki adamları suçlar ve onların temsil ettiği toksik düşünce yapısını eleştirir. Bu eleştirel bakışa uzak kalmış hemcinslerinin adına da yapar bunu.

Geleneğe ve hâkim söyleme karşı isyankâr sesler

Kadınların öznelliklerini inşası için gösterdikleri direnişin feminist çabanın temellerinden biri olduğunu biliyoruz. Dil bu direnmenin olmazsa olmaz araçlarındandır. Edebi metinlerde karakterlerin nasıl bir söylem içinden konuştukları, yazarların eril söylemle aralarına ne kadar mesafe koydukları da bu edebi ürünlerde olduğunu iddia ettiğim feminist özelliklerin görülebilmesi açısından ayrı bir önem taşır.

Eğer ortada bir direniş varsa, eleştirelliğin hamurundaki temel malzemelerden olan mizahın bir şekilde karşımıza çıkacağını tahmin edebiliriz. Nitekim seçtiğim metinleri yeniden okurken mizahın yazarların anlatımında –ama az ama çok– kendini gösterdiğini fark ettim. Kitle iletişim alanında çalışan Artun Avcı, mizahın sorgulayıcı gücünün "yıkıcılığa" varabileceğine dikkat çeker. Geleneklerin, toplumsal sistem ve yönetimlerin, siyasal iktidarların ve onların yol açtığı kaynaklı adaletsizliklerin mizahın temel konularından olmasının doğal sonucudur bu. Avcı'ya göre, "[m]izah bu nedenle insanlığın özgürleşebilme özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biridir."[8] Mizah, ataerkil toplum düzeninin ve değerlerinin absürtlüğüne dikkat çekmede ve bu düzenin arka planındaki zihniyetin ters yüz edilmesinde de oldukça elverişlidir.

Anlatımda mizahın ön plana çıkarılmasının ve bunun bir direniş stratejisine dönüştürülmesinin ilk akla gelen örnek-

8 Artun Avcı, "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece", *Birikim*, sayı 166, Şubat 2003, s. 80-96.

lerinden biri yine Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sıdır. Soysal, anlatımında eril imgeleri ve dil kalıplarını da kullanır, ancak kendi süzgecinden geçirerek yapar bunu, onlara bambaşka bir form verir. Okur eğer Soysal'ın ironisini ıskalarsa Rosa ve hikâyesini yanlış anlayabilir. Nitekim yanlış anlayanlar da olmuştur! Sema Kaygusuz, Tante Rosa'nın, bir dönem kimilerince hak ettiğini bulan bir anti-kahraman olarak algılandığını hatırlatır. Oysa Kaygusuz'a göre, melodramın bütün temalarını ironiyle alt üst eden ve sonunda grotesk bir anlatıya dönüşen bir kitaptır *Tante Rosa* (Kaygusuz, 2013: 61-62).

Soysal, haksızlıklara karşı duyduğu öfkeyi ve içinde biriken isyanı mizahla dışavurarak kendi özgün üslubunu yaratmıştır. Öfkesini hissederiz Soysal'ın; ancak bu pür ve çiğ bir öfke değildir. Yazarın edebî hüneriyle yoğrulmuştur. Otoriteyle olan çatışmasını kendi diliyle anlatır. Onun bu isyankâr, öfkeli ama neşesini hiç kaybetmemiş sesinin tipik bir örneğini şu pasajda duyarız:

> Tante Rosa üçüncü çocuğunu emzirirken, bu bir pazar günüydü, kiliseye giden insan sürüsünü seyretti. Yaşlı kadınlar ve genç kadınlar şapkalarını giymişler ve çocukların burunlarını silmişlerdi. Kaba, kırmızı, şişman parmaklı erkekler birahanede biralarından son yudumu içtiler, şiş, kırmızı parmaklı elleriyle yüzlerini sildiler. Karılarının şapkaları birahane camına vurdu, kalktılar, ayaza çıktılar, çocuklarının burunlarında alışılmış sümük ıslaklığını arandılar. Çan sesleri, dua mırıltıları, şarkılar, danteller, ikonalar, kandiller, melek resimleri – melek resimleri (Soysal, 2015: 31).

Soysal bu paragrafta da olduğu gibi, aynılıklara, toplumun rutinlerine, kadınların ve erkeklerin basmakalıp rollerine tahammülsüzdür. Bu tahammülsüzlüğünü olabildiğince törpüleyerek, satirik bir dil dolayımıyla anlatmayı tercih eder. Rosa bu döngüyü kırıp ailesini, ama en çok da kendisini is-

temediği sevişmelere zorlayan kocasını terk ettiğinde yüreğinden büyük bir öfke taşarken bile, Soysal onu yeni bir hayata başlayacak olmanın neşesi ve heyecanı içinde betimler. Her şeye ve herkese inat, bitip tükenmeyen bir yaşama sevinciyle ayakta tutar Rosa'yı. Nitekim, bu terk edişin devamında, yeni bir kentte yeni bir hayat kuran Rosa'nın keyifli ve umursamaz hallerinin anlatıldığı bir sahneyle kurulan karşıtlıkta, Soysal'ın mizahla direnişi iç içe geçirmedeki gücünü görürüz:

> Tante Rosa gittiği büyük kentte bir gazete bayii oldu. Sizlerle Başbaşa dergisini de satıyordu. Yukarda kocası, güzel kocası, yeni kocası keman çalıyordu, keman çalıyordu. Tante Rosa, Sizlerle Başbaşa dergisini satarak iyi para kazanıyordu aforoz edildikten sonra (2015: 35).

Soysal, karakterinin yaşanan en sarsıcı olaylar karşısında bile gülüp geçiyor oluşunu kendi anlatım diline yedirir; Rosa'nın yaşam tarzını kendi yazım tarzına dönüştürür, üslubunun bir parçası haline getirir.

Soysal'ın *Yürümek*'te de bu üslubu koruduğunu görürüz. Romanda mizahın dozunun en çok arttığı kısımlar, ailesinin Elâ'yı, kendisini erkeklerden sakınması için ikaz ettiği sahnelerdir. Elâ'nın ve Memet'in cinsellikleri arasındaki fark işlenirken mizahi ton koyulur. Her iki karakterin de cinselliklerine müdahale edildiği doğrudur ama birine bekâretini koruması tembihlenirken diğerine ondan kurtulması öğütlenir. Soysal, bu absürt duruma kalemiyle kahkaha atarak tepki gösterir. Senem Timuroğlu, Sevgi Soysal'ın tanıklığının en özgün yanının, iktidarla ve baskısıyla mücadelesinde geliştirdiği yöntem olduğu kanısındadır. Onun hem siyasi baskıya uğrayan biri (12 Mart döneminde tutuklandığını hatırlayalım) hem de bir yazar oluşu Timuroğlu'na göre, "çifte kavrulmuş bir azınlık konumu"dur ve bu konumdan konuşan

Soysal'ın sesindeki ayrıcalık, "erkek hâkimiyeti ve şiddetini alt etmeyi başaran güçlü bir kahkaha olmasıdır." Timuroğlu, Sevgi Soysal'ın erkekegemen baskıya ve şiddete karşı "dişil mizahı" kullanmasını bir pasif direniş stratejisi olarak görür; dahası bunun, özgürleştirici ve devrimci bir potansiyeli gösterdiğinin altını çizer (Timuroğlu, 2013: 147).

Soysal sadece *Tante Rosa* ve *Yürümek*'te değil, hemen tüm eserlerinde kadınların sorunlarına birincil önem verir ve mizahı anlatım dilinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanır. Ataerkil düzende kadın olmaya dair duyarlılığı onun mizahi anlatımına cinsiyet kazandırır. Öte yandan, bu iki unsurun Soysal'ın metinlerinde bu denli ön plana çıkmış olması kimi edebiyat çevrelerini rahatsız etmiştir. Ömer Türkeş, *Tante Rosa* ve *Yürümek*'te kadınlara dair meseleleri ön plana çıkarmasına ve yazarlığının biçimsel özelliklerine takılan dönemin edebiyat çevreleri tarafından Soysal'ın kadınlığını aşamamakla, yeterince toplumsallaşamamakla eleştirildiğini hatırlatır (Türkeş'ten aktaran Bağdatlı, 2017: 271). Sevgi Soysal'ın 1960 ile 1976 arasında yayımlanan eserlerinde kadın olmak-kadınlık durumu, kadınların karşı karşıya kaldığı zorluklar, patriyarkaya/ataerkilliğe ve toplumsal cinsiyet rollerine isyanın hâkim temalar olduğunu vurgulayan Senem Timuroğlu, bu metinlerin, birinci dalga kadın hareketinden beslenen Osmanlı kadın edebiyatı ile 1980'lerdeki ikinci dalga kadın hareketi olarak adlandırılan canlanma dönemi arasındaki suskunluk döneminin tek örnekleri olduğu fikrindedir. Bu metinleri iki dalgayı birbirine bağlayan kayıp halka olarak nitelendirir (Timuroğlu, 2013: 145). Timuroğlu'nun, Sevgi Soysal'ın metinlerinin iki dalgayı birbirine bağladığı yönündeki yorumuna katılmakla birlikte, "kayıp halka"nın sadece Soysal'ın yapıtlarından ibaret olmadığını düşünüyorum. Bu çalışmada Soysal'la birlikte altı yazarı ele alarak zaten iddiayı ortaya koyuyorum.

Soysal, mizah dolayımından geçirilmiş bir eleştirel anlatımı tercih ederken, Füruzan daha doğrudan, daha öğretici ve zaman zaman pür öfkeye teslim olmuş bir anlatım diline başvurur. *Kırk Yedi'liler*'i okurken, satırlardan taşan kızgınlığı hissederiz. Bu biraz da, hikâyenin gözaltı ve sorgulama kısımlarındaki şiddetin doğal bir sonucudur. Böylesi yoğun bir şiddetin mizahla yumuşatılması pek mümkün değil. Füruzan, bu şiddet sahnelerinin yer aldığı kısımlarda bazen didaktizmin sınırlarında gezer. Belki anlatıcı olarak değil ama karakterleri vasıtasıyla öğretici bir üslup kurar. Başta ana karakteri Emine olmak üzere, ataerkil toplumda kadın olma haline dair bir bilinç geliştirmiş diğer karakterlerinin ağzından, kadınların sindirilmeye çalışılmasına yüksek sesli itirazlar getirir. Mesela, Emine'nin yakın arkadaşı Şerife'nin gözaltındayken sarf ettiği şu sözler işkencecilerden ziyade hâkim zihniyete yöneliktir: "Sizin için kadın nesnedir, canlı bile sayılmaz" (Füruzan, 2015: 377). Hikâye evreninde işkenceyi yapan erkeklerin Şerife'nin sarf ettiği bu sözlerden bir anlam çıkarması zaten beklenemez. Taşıdıkları anlamlar onların dünya görüşüne ve düşüncelerine o kadar uzak ve o kadar yabancıdır ki, bu sözler Şerife'nin karşısında duvar gibi dikilen adamlardan sekip okura ulaşabilir ancak.

Füruzan, o dönem benzer şeylere maruz kalmış tüm kadınların sesi olur; okurlarını onların başına gelenlere tanık olmaya davet eder. Bir yanıyla Füruzan bu kadınların sesi olurken bir yanıyla da bu kadınlar Füruzan'ın sesi olurlar. Füruzan onlar sayesinde ve onlar aracılığıyla toplumsal gerçeklere dair birikimini paylaşır, kurmaca evrenin ötesine geçip bir entelektüel olarak kamuoyuna seslenir. Füruzan'ı bu açıdan, yarattığı karakterler aracılığıyla kadın dayanışmasına çağrı yapan bir yazar olarak da görüyorum.

Emine karakteri hikâyede iki ayrı savaş verir. Biri, bedenen duyduğu acıya; diğeri, karşısında takınılan cinsiyetçi tu-

tuma karşı savaştır. İşkencecilerin sarf ettiği sözleri geçiştirmek yerine, onlara karşı durarak kendi düşüncelerini dillendirir. Amacı, bu adamlara cevap vermekten fazlasıdır; bu düşünce yapısı karşısında kaybetmemek, yılmamaktır. Hem Emine hem de Emine'nin mücadele arkadaşı olan kadınlar seslerinin kısılmasına izin vermezler çünkü bilirler ki sessiz kalmak egemen olana boyun eğmektir. Ne var ki, Emine'nin sesindeki direnen kadın zaman zaman kayboluverir:

> Günlerdir, belki de aylardır hiçbirinin önünde ağlamadan durmuştu. Evet bağırmıştı. Hem de tanınmaz, inanılmaz seslerle bağırmıştı. Gırtlağından parçalar ayrışıyordu her çığlığında. Ses telleri çözülüp duyduğu acıyı dışlaştırabilecek bağırmalarını elverdiğince çoğaltabilmesi için değişip durmuştu. Sonunda sesi cinsiyetini yitirmişti (2015: 16).

Sesini bir ara yitirse de, hikâyenin sonunda serbest bırakıldığında, sorguda polise bilgi vermeyen bir devrimci ve en önemlisi mücadele ettiği düşünce yapısı karşısında geri adım atmayan bir kadın olarak evine döner Emine. Bir kadının en değerli hazinesi namusudur klişesindeki "namus" sözcüğünün yerini "irade" ve "kimlik" alır.

Füruzan'ın anlatım dilindeki didaktizm ve öfke, Nezihe Meriç'te görülmez. Ama Meriç de tıpkı Füruzan gibi eril söylemle meselesi olan ve buna karşı eşitlikçi bir karşı söylem içinden konuşurken zaman zaman öğretici bir üsluba başvurmaktan geri kalmayan sağduyulu bir kadın karakter yaratmıştır.

Meriç, mizahı da erkekegemen söylemi çatırdatacak şekilde kullanmıştır. Meli'yi, erkek karakterlerle kurduğu diyaloglarda sarkastik bir üslupla konuşturur. Meli'nin, amcasının oğlu ile girdiği "ahlâksız kadın" konulu tartışmadaki üslubu ve tavrı bunun örneğidir:

– [...] *O avukat kimdir?*

– *Sevdiğim adam.*

– *Sizinle, yatağınızda yatacak değin, içlidışlı mıdır?*

– *Çocuk aldırtacak değin.*

– *Seni böyle konuşmaktan menederim.*

– *Açıkta kalırsın. Aldırış etmem.*

– *Bu bir aile meselesidir.*

– *Benim insanlar içinde, beğendiğim ve sevdiğim insanlar var. Onlarla beraberim. Onları ailem sayıyorum. Sizinle hiç, ama hiçbir ilgim yok*[9] (Meriç, 2019: 128-129).

Meli karşısındaki adamın kendisini sorgulamasına izin vermez, daha doğrusu sohbetin onun istediği şekilde bir sorgulama havasında geçmesine müsaade etmez. Adam, aklınca Meli'ye eyleminin yanlışlığını kabul ettirip onu utandıracak ve yola getirecektir. Fakat konuşma onun tasarladığı şekilde ilerlemez. Meli, onunla aynı doğruları ve değerleri paylaşmadığını göstererek adamı bilmediği sulara çeker. Örneğin Meli aile kavramına onun yüklediği anlamları yüklemiyordur. Aile tanımları farklıdır. Adam, aileyi ataerkil toplumun ağzından tarif ederken Meli kan bağına dayanmayan bir aile tanımı yapmaktadır. Bu yüzden, adamın kurduğu, onu da ailenin bir mensubu olarak konumlandıran konuşma, Meli'nin dediği gibi "açıkta kalır". Aynı dili konuşmuyorlardır. Dahası, Meli muhatabını ezberlerinin dışına çekerek onu etkisiz hale getirir ve dilini felç eder. Adam cevap veremedikçe, Meli'nin sözlerinin altında kaldıkça sinirlenir. Onun sinirleri bozuldukça Meli keyiflenir. "*Daha nasıl dalga geçerim kim bilir! Hırsımdan yanaklarım kızarır. Bu beni güzelleştirir. Ben güzelleştikçe Bedri beyle amcamın oğlunun erkekliği başlarına vurur iyice.*" (*a.g.e.*, 2019: 130). Nezihe Meriç, bu diyaloğun başından sonuna dek Meli'nin tarafında durur; bu-

9 İtalikler özgün metne aittir.

nu bilinçli bir şekilde yaptığını, diyaloğun sonunda adamın erkekliğinin başına vurduğunu söylemesinden çıkarırız. Erkek, adeta erkekliğinde boğulup etkisiz hale getirilir. Böylesi güçlü ve zekice bir diyaloğun ancak ataerkil toplumla meselesi olan, bununla ilgili derinlikli bir kavrayış geliştirmiş biri tarafından yazılabileceğini söylemek yanlış bir çıkarım olmayacaktır. Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın daha önce de aktardığım düşüncelerini yeri gelmişken bir kere daha anmamda fayda var. Gilbert ve Gubar, "Yaratıcı 'ben varım' cümlesi eğer 'ben' 'ne olduğundan' haberdar değilse dile gelemez. Ancak kadın sanatçı için zorunlu olan kendini tanımlama süreci, ben olma hali ile benliği arasındaki ilişkiye müdahalede bulunan tüm ataerkil tanımlar nedeniyle karmaşık bir süreçtir" derler (Gilbert ve Gubar, 2016: 61). Kadınların, bu süreci daha az karmaşık hale getirecek ve belki de çözebilecek, altı boş olmayan bir "yaratıcı 'ben varım'" cümlesi kurabilmeleri için kendi tarihlerini ve kendi seslerini de bilmeleri gerekir. Nezihe Meriç, bize tam da bu gerekliliğin somut ve başarılı bir örneğini verir. Ve sanki ana karakteri Meli aracılığıyla, Sevim Burak'ın "Büyük Kuş" ve "Ölüm Saati"ndeki karakterlerinin eril söylemin içine sıkışıp kendi seslerini yitirişlerinin intikamını da alır.

Nezihe Meriç, romanda zaman zaman uydurma sözcükler kullanır ya da kimi sözcükleri gündelik yaşamdaki telaffuzlarıyla yazar: "Değğin", "çangıldamak", "kurucuk", "çil içinde", "sesi aksilendi", "esintilendi", "emcikler", "doluksama", "üşük", "gırıl gırıl anlatmak", "çıngır çıngırdak, mıngır mıngırdak"... Aslında Meriç, bunu sadece *Korsan Çıkmazı*'nda yapmamıştır, başka metinlerinde de buna benzer örnekler yer alır. İlk öykülerinde mutfak sözcüğünü hep "mutbak"[10] diye yazmıştır. Bu kullanım onun anlatım diline özgünlük katar. Kimi zaman var olan sözcüklerin kökle-

10 "Bir Şey" ve "Püf Noktası" bu öykülerden bazılarıdır.

rinden yeni sözcükler türetmiş, kimi zaman yeni ikilemeler ya da yeni söz öbekleri yaratmıştır. Bazen de "mutbak" örneğinde olduğu gibi sözcükleri ısrarla, ayak direyerek "yanlış" yazmıştır. Böylece, verili olanın dışına çıkan, kendi yarattığı sözcüklerle de zenginleştirilmiş bir kelime haznesi oluşturmuştur.

Nezihe Meriç, aynı zamanda 1950 kuşağı öykücüleri arasında anılan yazarlardandır. Bu öykücüler kuşağında gözlemlenen pek çok yenilikçi tavır onun metinlerinde de vardır. Meriç, *Korsan Çıkmazı*'nda, o dönem edebiyatında hâkim olan roman anlayışının dışında bir biçim sunar. Anlatımda ve kurguda kopukluklar vardır; roman bütünlüğünü gözetmeyen daha parçalı, öykü ve roman arasında gidip gelen avangart bir anlatı söz konusudur. Anlatıcılar arasındaki geçişler çok keskindir. Üçüncü tekil anlatıcıdan (tanrısal bakış açısı) birdenbire birinci tekil anlatıcıya (karakterlerin gözünden) geçişler yapar. Bu geçişler öylesine keskindir ki bazen kimin anlatıcı olduğunu fark etmek güçleşir. Bu da aslında yazar ile karakterleri arasında demokratik bir ilişki tesis eder. Yazar-anlatıcı, karakterlerin sesi olurken kimi zaman onlara alan açarak kendilerini doğrudan ifade etmelerine imkân tanır.

Meriç'in kurgusundaki kopuklukların, anlatımındaki yenilikçi tavrın ve özgün sözcük tercihinin benzerini Sevim Burak'ta da bulmak mümkündür. Burak'ın dil kullanımı, geleneği sorgulamada belirleyici bir etken olmuştur. *Yanık Saraylar* alışılmışın dışına çıkan biçimi ve anlatım diliyle Türkçe edebiyatın en aykırı metinlerindendir. Nitekim kitap bu özelliğiyle edebiyat dünyasında ses getirmiştir. Bir taraftan heyecan verici bulunup desteklenmiş, diğer taraftan olumsuz eleştiri almıştır. Anlaşılamamasından ya da anlamak istenmemesinden kaynaklanan bir yok sayma, görmezden gelme tavrıyla karşı karşıya kalmıştır. Cevat Çapan,

"Tanıdığımız Sevim Burak" başlıklı panelde, Sevim Burak'ın edebiyat dünyasında karşılanışının onun hoşuna gidecek şekilde gerçekleşmediğini belirtir. Yazarın değeri hemen anlaşılamamıştır. Çapan, genellikle kıskançlıkların, düşmanlıkların var olduğu bir çevrede Burak'ın –biraz da kişiliğinden kaynaklı– kuşkuculukla kendi içine kapandığını söyler (Hızlan, Çapan ve İleri, 2015: 125). Burak'ın, *Yanık Saraylar*'dan sonra edebiyata küsüp on yedi sene ara verdiği söylenir. Oğlu Karaca Borar ile yazışmalarından oluşan *Ford Mach 1'dan Mektuplar* kitabında yer alan mektuplarından birinde Burak, Devlet Tiyatroları'nda oynanacak olan bir piyesinin hükümet değişikliğiyle (yazarın deyişiyle "Demirelciler" gelmiştir iktidara) provalardan çekilmesinden bahseder. Yazar o piyesin sahnelenmesi konusunda kararlıdır; oyunu Devlet Tiyatroları'ndan alıp Yıldız ve Müşfik Kenter kardeşlere vermek istemektedir. Bunun için Murathan Mungan'la buluşacak, bu işi onun desteğiyle halledecektir. Murathan Mungan'ın ilgilendiği bir dergi için kendisinden öykü istediğini de satır arasına sıkıştırır. Burak'ın edebiyat dünyasına ve okura olan kızgınlığı, sitemkârlığı mektubunda apaçık görülür.

> Murathan'la da buluşup ayarlayacağız bu işleri. Ama benden ille de bir hikaye koparmak istiyor. Biliyorsun seneler önce SAİT FAİK ÖDÜLÜ yüzünden Hikayelerimi yayınlamıyordum. Türk halkını boykot ettim kendi açımdan. Artık yeter diyor Paris'ten Işıl-SARKİS, bir çok mektuplar da alıyorum. Şaşarsın beni unutmayanlara (Burak, 1990: 57).

Sevim Burak yazdıklarının bir okuyuşta anlaşılmasını isteyen bir yazar değildir. Ana akım yazın geleneğinden hoşlanmadığını, alışılmışın onu tatmin etmediğini *Beni Deliler Anlar*'dan biliriz. Burak "açık gözler" için yazmadığını söylerken aslında farklı bakış açılarına ve dünya görüşlerine, mu-

tadın dışına heyecan ve merak duyanlara hitap ettiğine işaret eder. Kendisini ancak delilerin, deliler gibi âşık olanların, şizofrenlerin, "aşırı sadistler"in ve "aptallar"ın anlayabileceğini, kısacası toplumun ötekileştirdiği bir kesime seslendiğini ilan eder (Burak, 2009).

Burak'ın en büyük dezavantajı kitabının yayımlandığı yıllarda hâkim olan toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışıdır. Zeynep Zengin, "Sevim Burak Nasıl Okundu?" adlı yazısında *Yanık Saraylar*'ın çıktığı dönemde kitap hakkında yapılan tartışmaları bir araya getirir. Zengin, kitabın yayımlandığı 1965 senesinde, "Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin hüküm sürdüğü, belirli bir ideale yönelik metinlerin çoğunlukta olduğu bu yıllarda Sevim Burak'ın öyküleri başka bir dünyanın kapılarını aralar," der. Bununla birlikte Zengin, Memet Fuat'ın o yılın sonunda kaleme aldığı "Hikâyede pek bir şey yoktu," diye başlayan yazısını da hatırlatır (Zengin, 2015: 148-149). Fuat, Sevim Burak'a o dönem en çok destek veren, onu yazma konusunda teşvik eden edebiyatçılardan biridir. Ancak görünen o ki o da Burak'ı daha çok biçimsel çabaları üzerinden değerlendirir, içeriğe odaklanmaz. Zengin'in aktardığı bir başka eleştirmenin, Doğan Hızlan'ın düşüncesine göre, *Yanık Saraylar*'da ilk göze çarpan değişik anlatım tekniği ve tempodur ancak kitap "salt bir anlatım yeniliğinden öte üstünlükler" taşımaktadır. Hızlan, bu öykülerin "dönemin kurgusal ve tasarlanmış dünya görüşlü" öykülerinden ayrı değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker (2015: 149). Fuat'ın ıskaladığı içeriğe nüfuz eder. Hızlan'ın asıl vurguladığı, bu metinlerin "dönemin kurgusal ve tasarlanmış dünya görüşlü" öykülerinden ayrılması gerekliliğidir. Burak'ın öyküleri her ne kadar "kişisel"[11] ya da

11 Örneğin Asım Bezirci, olayların sadece kişisel yanlarının ele alınmasını, bunların altında yatan toplumsal nedenlere değinilmemesini, Burak'ın "gerçeği açıklama ve yorumlamada (bilimsel) bir görüş ve yöntemden yoksun" olmasına bağlar (aktaran Zengin, 2015: 149-150).

"özel" bulunsa da aslında son derece politiktir. Hızlan'ın da dediği gibi, o dönem edebiyat ortamına hâkim olan dünya görüşü bunun fark edilmesini engeller. Bu öyküler aslında, ev içine, özel alana hapsolmuş ve hatta orada bile kendilerine ait bir alan bulamayan, hiçbir yere sığdırılamayan kadınların hikâyelerini anlattığı için politiktir.

Burak'ın kendine özgü sözcük kullanımlarının dikkat çektiği öykülerden biri "Sedef Kakmalı Ev"dir. Ana karakter Nurperi çocuk yaşta ailesinden koparılıp getirildiği evde geçmişten kalan dil alışkanlıklarını devam ettirir. Bu da ortaya iki uçlu bir dilin, bir ifade şeklinin çıkmasına sebep olur; çocukluğundan gelen Yahudi dili ile Türkçe arasında gidip gelen bir araf dili oluşur. Öyküde geçen "Ziya Bey'le iki söz edemezdi," (Burak, 2015: 12) cümlesinden anlarız ki Ziya Bey onu pek muhatap almaz; sadece gerekli gördüğünde, bir hizmet beklediğinde iletişime geçer. Konuşma şekli, mizacı gibi katı ve duygusuzdur: "Hep istiyordu... Bugün, çorba - ıspanak - maden suyu / Yarın maden suyu - tatlı - odun / Öbür gün, maden suyu - şeker - simit - halka [...]" (2015: 12). Nurperi ile Ziya Bey arasındaki iletişim kopukluğu şu sözlerde de kendini gösterir: "Nurperi Hanım devekuşu sesiyle 'ZİYA BEY, ZİYA BEY,' (*a.g.e.*: 14) diye cızıkladı". "Anferudunicihanımaevi" gibi karmaşık sözcükler sarf eder Nurperi. Geçmişin sesi ve diliyle şimdininki birbirine karışır; dışarıdan anlaşılmasa da bu eklektik dil, Nurperi'yi özlemini duyduğu geçmişine götürür. Bu anlaşılmayan sözcükler vasıtasıyla geçmişin cennetine sığınır, şimdinin cehenneminden kaçar.

Mustafa Demirtaş, Sevim Burak edebiyatının "minör edebiyat" kavramı ile bağlantılı bir şekilde de ele alınabileceği kanısındadır. Gilles Deleuze ve Felix Guattari minör edebiyat kavramının üç temel özelliğini şöyle sıralarlar: dilin yersiz yurtsuzlaşması, sözcelemin kolektif düzenlenişi ve birey-

selin dolaysız-siyasal olana bağlanması. Demirtaş'a göre, bu üç temel özellikle Burak yazınını belirleyen ana hatlar arasında bir paralellik söz konusudur. "Burak'ın kendine has yazım tarzı, dili yerinden eder ve böylece bireyseli dolaysız bir şekilde siyasala bağlar; sözcelemin kolektif düzenlenişi aracılığıyla minör bir halkın ortak dile gelişini sergiler" (Demirtaş, 2015: 13).

Öte yandan, Nurperi'nin evle ve evin eşyalarıyla kurduğu ilişkinin dildeki yansıması da ilginçtir. Özge Şahin, Burak'ın mektuplarında eşyalara insanlardan daha çok değinmesi üzerinde durur. Şahin'in aktarımıyla, yazar hayattan kaçarcasına eski eşya pazarlarına gitmiştir. Şahin'e göre, her eşya onun için yeni bir hikâyeye açılan kapıdır ve Burak'ın annesinden kalan yarım dil, parçalanan sözcüklerde, canlanan objelerde zengin bir edebiyat diline dönüşmüştür. Böylece ortaya, okura aktif rol sunan, gayret etmelerini bekleyen çok katmanlı bir dil çıkar (Şahin, 2015: 30).

Sevim Burak öykülerinin çoğunda klasik nesir biçimini eğip bükmüş, cümle yapılarını değiştirmiş, nesir ile şiir arasında gidip gelen bir yapı kurmuştur. Fakat bazen bu oyunbaz biçimsel tercih yerini daha nizami bir anlatı yapısına bırakır. "Yanık Saraylar"daki bazı yerlerde bunu fark ederiz: "AİLE KUTSAL BİR SIRDIR SİZE BUNLARDAN BAHSEDECEK DEĞİLİM BAZI SIRLAR AİLENİN KUTSALLIĞINI ARTIRIR" (Burak, 2015: 34). Seher Özkök bu satırları, öykü kişisinin çocukluğunda tecavüze uğramış olabileceği şeklinde yorumlar. Ana karakter tecavüze uğramıştır ve bu olay aile içinde saklanmıştır, çünkü aile kutsal bir sırdır. Öyle ki, tecavüze uğrayanın kendisi bile saklanan bu gerçeği unutup, aileye atfedilen o kutsallık vehmiyle bakire olduğuna kendini inandırmıştır. Özkök, ailenin kutsallığını, aile içi sırların konuşulmamasını vurgulayan bu cümlelerin özenle kurulduğuna, yazım kurallarına uyulmuş ve cümlede herhangi

bir kırılma meydana getirilmemiş olmasına dikkat çekerek, yazarın burada gösterdiği özeni toplumsal düzene ait bir söylemi aktarıyor olmasına bağlar (Özkök, 2015: 51). Buna benzer bir durum "Ay Ya Rab Yehova"da da tekrarlanır. Öykünün bazı yerlerinde, ana karakter Zembul Hanım'ın müstakbel eşi Bilal'in perspektifinden yapılan bir anlatıma geçilir, Bilal'in tuttuğu notlara yer verilir. Bu notlarla birlikte Sevim Burak –isteyerek ya da istemeyerek– bir ayrımı da ortaya koyar. Erkek karakter nesirle anlatırken, kadın karakter daha şiirsel bir biçim kullanır. Bilal'in not defterinde anlattıkları neredeyse resmî bir evrak titizliğinde, kurallara uygun, ciddi, net ve duygulara yer vermeyecek şekilde rasyoneldir. Zembul Hanım ise tam tersine, –hikâye evrenindeki diğer karakterlerin okura hissettirdiği şekliyle– "duygusal, ağlak" ve iletişim kurmakta zorluk çeken biridir. Erkeğin aksine irrasyoneldir. Leyla Burcu Dündar, Burak'ın en çok beslendiği kaynaklardan birinin *Tevrat* olduğuna işaret eder. *Tevrat*'ta belirtilen "erkeğin kadından üstünlüğü" yazarın öykülerinde adeta bir alınyazısı gibi yer alır. *Tevrat*'ta kadın, "yoldan çıkarıcı", erkeğin kaburgasından olma ikincil bir varlıktır. Tıpkı kutsal metinde geçtiği gibi kadın lanetlidir, kaderi baştan yazılmıştır (Dündar, 2001: 70). Dündar'a göre, *Tevrat*'ın anlatım özellikleri "Ay Ya Rab Yehova"da kendini gösterir. Öykünün başlangıcı da *Tevrat*'takine benzer şekilde kurgulanmıştır (2001: 70). Aslında sadece öykünün başlangıcında değil, erkek karakterlerin konuşmalarında da sanki kutsal metinlerden alıntılar yapılırcasına bir anlatımla karşılaşırız. Ağabey İsrail'in ya da Bilal'in dilindeki duygusuz, tavizsiz, buyurgan sesi duyarız. Ana karakter, bu adamların karşısında konuşmakta güçlük çeker. Kafası karışır, öfkelenir ve gittikçe dili daha da kötüleşir. Nilüfer Güngörmüş Erdem'e göre, bu durumun arkasında yatan sebeplerden biri, Burak'ın dili parçalama ve cümlelerin başını so-

nunu kaybettirme eğilimi olabilir. Konuşan kişi dili toparlayamaz, sözcükler telaşla ağzından dökülür adeta. Aklından geçenlere, söylemek istediklerine dili yetmez (Güngörmüş Erdem, 2015: 33).

Tezer Özlü ise bilinçli olarak parçalı ve eksiltili bir anlatımı tercih eder. Hiçbir şeyi uzun uzun açıklama ya da gerekçelendirme ihtiyacı duymaz, telaşa kapılmaz. Örneğin sevişmek onun roman karakteri için yemek yemek, su içmek kadar sıradan bir eylemdir. Canının istediği kişiyle sevişir sonra kalkıp gider. Üzerinde konuşmaya gerek yoktur. Tezer Özlü'nün yakın arkadaşı olan Leylâ Erbil, 1981 yılında *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ile ilgili bir yazısında, Özlü'nün, romanında kendisini odak alan yazarlardan biri olduğunu söyler. Ancak, bunu yapan çoğu yazarın düştüğü yapaylıklara düşmemiştir:

> [K]endine acımalara, kendini kirleten, aşağılayan yazar numaralarına, başkalarını suçlamalara hiç tenezzül etmiyor, düzenin ayıpladığı davranışlara özürler getirmeye de yeltenmiyor hiç; çocuklukta yaşıtlarıyla çıplak olup üst üste çıkmalar, kendi kendine cinsel doyuma varmalar, çeşitli erkeklerle cinsel denemeler tüm doğallığıyla aktarılıyor (Erbil, 2014: 34).[12]

Erbil'e göre Özlü, "Sevişmenin doğallığını, içinin çektiğiyle –karşılıklı istendiğinde– yatılmasının büyütülecek bir yanı olmadığını vurguluyor"dur (2014: 37).

Sennur Sezer, Özlü'yü "Yaşamak zorunda olduğu çevreyi, ülkeyi, koşulları değiştirmek isteyen bir genç kadın" olarak tanımlar. Bunu da kurallara uymayarak ve onlarla alay ederek yaptığını söyler (Sezer, 2016: 13). Sennur Sezer'in bu

---

12 Leylâ Erbil'in bu yazısı ilk olarak 1981 yılında *Yazko Edebiyat*'ta yer almış, daha sonra 2014 yılında Sezer Duru'nun hazırladığı *Tezer Özlü'ye Armağan* adlı kitapta yayımlanmıştır.

sözlerinden, Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde karakterine söylettiği şu cümlelere bir köprü kurabiliriz: "Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var" (Özlü, 2015: 12). Özlü, yerleşik düzene, birörnek yaşamlara, ataerkinin kadınlar için belirlediği ve ev içiyle sınırladığı rollere itirazını dilediğince kâğıda döker:

> Öfke içinde büyüyoruz. Oturduğumuz semte, sokağa, odalara, eşyalara, kış aylarında güçlükle ısıttığımız, eskimiş, ortası çukur pamuk yataklara öfke duyarak büyüyoruz. Yaşam yalnızca sokaklarda. Bir canlılık var sokaklarda. Güzel olan, gerçek olan, kentin insanları, kalabalık, dış dünya. Dış dünyanın insanın kulaklarına varan uğultusu (2015: 23).

Özlü'nün anlatımı zaman akışında doğrusal bir çizgi takip etmez, zamanda sıçramalar yapar. Bu da okura çok daha aktif ve zihinsel olarak yorucu bir okuma deneyimi sunar. Bunda yazarın, hikâyeyi ana karakterin bakış açısından anlatması da rol oynar.

Roman kahramanı olan karakter, içinde yaşadığı çevrenin aşırı dinginliğinden ve düzenliliğinden şikâyetçidir. Kendisi aksine, sürekli devinim halinde olan, düzenli bir hayattan kaçan ya da en azından kaçmak için çabalayan ve duygusal olarak sık sık iniş çıkışlar yaşayan biridir. Romanın anlatımını da bu şekillendirir.

Kahramanın karakter özellikleri romanın biçimine de kişilik kazandırmıştır. Metin dikkatli okunduğunda, bu dinamik anlatımın, karakteri anlamak için en doğru tercih olduğu görülür. Karakterin iç dünyası bu anlatım sayesinde zihnimizde apaçık canlanır. Düzen eleştirisi tam da eleştirinin içeriğiyle uyuşacak şekilde, düzensizce yapılır:

> Onların dünyasında iniş çıkışlar bu denli büyük değil. Onların dünyasında coşku delilik derecesine varmıyor. Onların dünyasında bunalım ölüm korkusuna, belki de ölüm isteğine dönüşmüyor. Onlar yemek yemeyi her zaman seviyor. Düzenli yemek yiyiyorlar. Duygusal coşkular yemek gibi beslemiyor onları. Onlar işlerine inanmış. Onlar "başkaldırmayı" savunurken, belli bir düzenin akışındaki yerlerini korumaya çalışıyorlar. Onlar, dolmuşa biner gibi evlenip, iner gibi boşanmıyor (Özlü, 2015: 45).

Romanın geneline baktığımızda mizah Özlü'nün kaleminde, melankoli ile atbaşı gider. Baba ve babaannenin ev halkı üzerinde tahakküm kurma çabasını ya da ana karakterin gittiği katı kurallı okulu tasvir ederken mizahi ton ağırlık kazanır. Anlatım buralarda hemen hemen parodiye dönüşür. Gerçek hayata tanıklıktan ziyade bir parodiyi izliyor gibidir anlatıcı-kahraman; nitekim izledikleri onu güldürür.

Tuhaf Bir Kadın'ı Nermin'in gözünden okuduğumuz bölümlerde de bu yarı parodik anlatıma rastlarız. Nermin'in etrafında olup bitenler o kadar gülünç ve tuhaftır ki gerçekliğine inanmak mümkün değildir. Bu sadece mizah dolayımıyla aktarılabilir. Mizah burada da güçlü bir direniş stratejisine dönüşür.

Tuhaf Bir Kadın, ağırlıkla Nermin'in bakış açısından anlatılır. Nermin'in bölümleri dışında anne ve babasına odaklanan iki ayrı bölüm vardır. Leylâ Erbil burada küçük bir oyun da yapar sanki... Nermin'in ve babasının hikâyelerini kendi ağızlarından anlattırırken, "Ana" adlı bölümde Nermin'in gözünden annenin hayata bakışı, hayatı algılayışı aktarılır. Annenin bölümü, kitabın en az yer kaplayan kısmıdır. Erbil bunu, annenin düşünce yapısının sınırlılığını göstermek için tercih etmiş olabilir. Kendisine öğretilen din referanslı üstünkörü bilgiler doğrultusunda, neredeyse tama-

men ev içinde geçen bir hayattır onunkisi. Küçümsediği kocası Hasan bile hiç değilse kendi sesinin sahibidir. Kendisiyse her ne kadar ev içinde hem kızı hem de kocası üzerinde hâkimiyet kurmaya ve onları ataerkinin kendisine öğrettiği roller içine hapsetmeye çalışmışsa da bir ezberden öteye geçememiş ve kendi sesini kaybetmiştir. Dolayısıyla anne ancak etkin bir özne olma yolunda çaba sarf eden kızı tarafından anlatılabilir. Nermin yılların intikamını alırcasına, acısını çıkartırcasına tiye alır annesini.

Erbil, Nermin'in içine sıkıştığı mahalle, sokak ve evi, üzerindeki yoğun aile ve toplum baskısını mizahtan yardım alarak anlattığı kısımlarda oldukça yaratıcı örnekler ortaya koyar. Öfkeye yaslanmadan, sloganlaşan ifadelere yer vermeden, didaktikleşmeden ama eleştirel duruşundan da taviz vermeden, kendini mizahın dönüştürücü gücüne bırakır. Özellikle bir sahne vardır ki, okur Erbil'in zekâsına ve kaleminin kıvraklığına hayran kalır. Nermin, arkadaşı Halit'le birlikte evden kaçıp kendi hayatını kurmak için büyük bir fırsat elde etmiştir. Halit, bir arkadaşı aracılığıyla Nermin'e nasıl kaçacaklarını anlatan bir mektup gönderecektir. Bu arkadaş, kapıya eğer Nermin'in annesi çıkarsa "Uslu Hanım Çıkmazı Sokak burası mı abla?" (Erbil, 2015: 65) diye sorarak olası bir tehlikeyi önleyecektir. Erbil, satır arasına sıkıştırdığı bu muzip ifadeyle etrafı ataerkil değerlerle örülmüş genç bir kadının çıkmazını daha da görünür kılar. Güldürür bir yandan ama vaziyetin vahametiyle ansızın karşı karşıya bıraktırır daha çok; okuru sorgulamaya davet eder.

Ölmeye Yatmak'a geçecek olursak Ağaoğlu'nun, yeni kurulan Cumhuriyet'in Aysel'in kuşağına yüklediği misyonu anlatırken, resmî ideolojinin hâkim söylemini ve bu söylemin doğurduğu kalıplaşmış ifadeleri üslubunun bir parçası haline getirerek ironi yaptığını görürüz. Kitabın bazı bölümlerinin isimlerinde bu oyunbaz üslup iyice somutlaşır:

"Doğdu Gün Işıkları Ülkü'nün", "Işık Yolu Cumhuriyet", "Ankara Ankara Güzel Ankara...", "Ne Mutlu Sana!", "Bin Atlı Akınlarda Çocuklar Gibi Şendik"... Benzer şekilde, romanda genişçe yer tutan karakterler arası mektuplaşmalarda gençler mektuplarını sona erdirirken, "Ulu Atamız" ve "ne mutlu Türk'üm diyene" gibi Kemalist söylemin kalıp ifadelerini zikretmeden edemezler. Yazar, toplumda gittikçe derin yarılmalara yol açmaya başlayan kır-kent, Doğu-Batı, Laik-İslâmcı, ülkücü-komünist gibi ikilikleri de nükteli bir anlatımla irdeler.

Ağaoğlu farklı bir kurgulama yöntemi dener. Hikâyenin şimdiki zamanında ilerlerken geriye dönüşler yapar ve bu geriye dönüşlerde akışı aniden bir mektuplaşmayla veya günlükle böler. Bu mektuplar ve günlükler aracılığıyla, farklı karakterlerin bakış açılarından anlatıma geçer. Mikro tarih anlatılarında mektupların ve günlüklerin ne kadar önemli olduğunu biliyoruz. Ağaoğlu romanını üç farklı düzlemde ilerletir: İlki, hikâyenin ana zaman dilimi (hikâye evreninin şimdiki zamanı) olan Aysel'in otel odasındaki birinci tekil şahısla anlatımdır. İkincisi, yazar perspektifiyle hikâye evreninin geçmiş zamanının, Aysel'in geçmişine dönülen geniş bir zaman dilimini kapsayan kısımların anlatımıdır. Sonuncusu ise, mektuplar ve günlükler aracılığıyla oluşturulan ara anlatımdır.

Böylece, Ağaoğlu sanki bir tarih anlatısı girişiminde de bulunmuştur. Yarattığı bu katmanlı yapının ve attığı düğümlerin altından başarıyla kalkmayı bilmiştir. Hiçbir ideolojik söylemin ya da eril anlatı geleneğinin gölgesinde kalmayan, bütünlüklü bir tarihsel bakış açısı içerisinden, mevcut düzende kadın olmaya dair derinlikli bir kavrayışı Aysel karakteriyle ortaya koymuştur.

Sonuç ve Değerlendirme

Tematik kategoriler altında yaptığım analizlerin, çalışmaya konu olan sekiz eserin hepsinde yazarların, ataerkil toplumu ve kadınların bu toplum yapısı içindeki ikincilleştirilen konumlarını mesele edindiklerini gördüğümüzü düşünüyorum. Feminizmin erkekegemen toplum düzeninin değiştirilmesi ve daha adil bir düzenin tesis edilmesi amacıyla örtüşen bir tablo çıkar karşımıza. Bunun bile başlı başına bu metinlere feminist bir nitelik kazandırdığı düşüncesindeyim. Eserlerdeki ana karakterler, yerleşik düzenin temel dayanaklarından olan aile kurumunu, özel-kamusal alan ayrımında kadını özel alanla özdeşleştiren ve ev içiyle sınırlandıran zihniyeti, eril siyasi iktidarı ve mikro-iktidar pratiklerini, kadın cinselliği üzerindeki denetimi, hâkim ideolojik söylemi ve geleneksel değerleri, kadınların siyasi-toplumsal-kültürel alanlardaki failliğini engelleyen veya görünmez kılan her şeyi eleştirirler. Eserlerdeki ana karakterler hatta kimi yan karakterler ataerkil toplumda kadın olmanın bilincini taşıyan ve kendilerine kadınlık fıtratı gibi sunulan rolleri üstlenmemek için mücadele eden kadınlardır. Bu kadın-

lar açısından, mevcut rolleri üstlenmek en basit yoldur, kolay olanı seçmektir. Onlarsa aksine, insanın gerçek yeteneği, aklı ve varoluşuna dair keşfettiklerini, keşfedebileceklerini önemser, arzularlar. İçinde bulundukları toplumsal düzenin, dünya görüşünün ve ahlâk anlayışının kıskacından sıyrılıp çıkar, çıkmaya çalışırlar.

Ele aldığımız eserlerdeki ana karakterler tüm çabalarına rağmen bazen başarısızlığa, hayal kırıklığına da uğrarlar. Kadınlar verdikleri büyük mücadeleye, kendilerine dayatılan rollere yüksek sesle itiraz etmelerine rağmen arzu ettikleri yaşama, özgürlüğe, adil toplum düzenine bugün bile kavuşmuş değiller. İşte bu metinler de bu gerçeklikle, bu eksikle örtüşür. Bizi mutlu finallerle avutmak yerine, daha katedilmesi gereken uzun bir yolun olduğunu hatırlatıp ataerkil toplumun kadınlara yaşattığı sıkıntıları tartışmaya açarlar. O sebepten, karakterlerin çoğu toplumun belirlediği sözde güvenli ve konforlu alanlardan çıkıp özgürlük ve bağımsızlıkları için yollara koyulurlar. Yazarlar, toplumsal ve bireysel yaşamları kurguya tutarlı ve inandırıcı bir biçimde yedirirler. Metinlerin gerçeklikle bu kadar güçlü örtüşmesini sağlayan önemli bir unsur da, kadın karakterlerin hayat seyrinin çocukluklarından yetişkinliklerine dek işlenmesidir. Kadınlar büyüme-gelişme-bilinçlenme çizgisinde ele alınırlarken yaşamın her evresinde yaşadıkları sorunlar tüm boyutlarıyla hikâyelerinde yer bulur, hikâyeleri derinlik kazanır.

Tarihin görünmeyen yüzleri olan kadınların görünür kılınmasında, etkin birer fail oluşlarının altının çizilmesinde birer belge niteliği taşır bu edebi metinler. Tarihyazımının erkeklerin tekelinde olduğu bir düzende edebiyatın önemi iki kat artar. Edebiyat metinleri, kadınların tarihine dair alternatif belgeler olmaları vasfıyla, aynı zamanda gelecek kuşak kadın yazarların kendilerini tanımlama süreçlerine katkıda bulunur; onların *kendileri* olabilmelerine ket vuracak

ataerkil müdahalelere fırsat vermeyen bir kadın yazını mirası bırakırlar. Sekiz eserde de, yazarlar bize resmî tarih anlatısını şekillendiren figürlerin erkekler olduğunu hatırlatırlar. Bu sekiz metnin hepsinde sanki fonda bir televizyon yayını açıkmışçasına, tarihin baş aktörleri erkekler yer alır. Arka planda televizyon ekranında görüntüler akadururken, odaktaki asıl hikâye, kadınların hikâyesidir. "Büyük" tarih anlatısı, kadınların kişisel tarihlerinin gölgesinde, aralardan süzülerek okura ulaşabilir ancak. Tek boyutlu tarih anlatılarında isimleri bile anılmayan kadınların gündelik hayatları, bu metinlerde odaktadır. Toplumsal tarihle kişisel tarihin iç içe geçtiği akış içerisinde ve bu akışa eğilen anlatım sayesinde, karakterlerin özne olarak nasıl inşa edildiklerini görürüz.

Türkiye'de feminizmin tarihinde kesinlikle önemli bir evreyi oluşturan bu edebiyatın en güçlü yönlerinden birinin, öznel kadınlık deneyimlerine genişçe yer ayrılması olduğunu yineleyeyim. Bu, farklı kadınlık kategorilerinin temsili anlamına da gelir. Ataerkil toplumla meselesi olanlar da vardır olmayanlar da... Yazarlar her ne kadar sistemle meselesi olan karakterlerinin yanında dursalar da, karşıtlık kurdukları kadın karakterlerin değerlendirmesini yoruma açık bırakırlar. Yan karakter olarak sundukları, ataerkil düzenle uzlaşmış kadınların motivasyonlarına da eğilerek, onların karton figürlere dönüşmemelerine özen gösterirler.

Kadın karakterler arasında oluşturulan bu karşıtlıklar, yerleşik düzenin devamlılığının sağlanmasındaki kilit noktalara da ışık tutar. Farkında olarak ya da olmayarak bu eril yapının bir parçası haline gelmiş ve bu anlayışın beslediği değerleri benimsemiş olan kadınlar arasında ana karakterler gibi bilinç yükseltmiş kadınların sayısının azlığına şahit oluruz... Fatmagül Berktay'ın belirttiği gibi, çok uzun zamandır ataerkil toplum düzeni içerisinde yaşayan kadınlar inandıkları şeylerin, doğru diye bildiklerinin, sahip ol-

dukları değerlerin kökenlerine dair bir bilinç taşımayabilirler. Tüm bu değer ve inançların, bunlar doğrultusunda edindikleri tecrübelerin kıymetli olduğuna inanabilirler. Dolayısıyla, erkekegemen düzen onlara olumsuz görünmeyebilir. Berktay'a göre, bu düzen ancak kadınlar sisteme karşı eleştirel bir tavır aldıklarında ve onu sorguladıklarında, toplumsal hayatın bütününü ona dışardan bakarak değerlendirdiklerinde problem olarak görünmeye başlar. Erkeğin kadın üzerinde kurduğu iktidarın görünür kılınmasıyla, erkekegemen düzen *fark edilir* hale gelir (Berktay, 2018: 12). Ana karakterler arasında kurulan karşıtlık, kadınların toplum içinde kendileri olarak var olma savaşlarında bir çeşit kan kaybına uğradıklarını da gösterir bence. Yazarlar, kadınlar arasında dayanışmanın eksikliğine işaret ederler. Düzene karşı gelen ve onu değiştirmek isteyen kadınların, erkekler kadar hemcinsleri tarafından da engellendikleri gerçeğini açığa çıkarırlar.

İncelediğim bütün eserler aşağı yukarı aynı dönemin izdüşümlerini taşırlar. Osmanlı'dan çıkıp yeni bir rejime ve ideolojiye uyum sağlama arasında sıkışan bir toplumun yansımaları bu metinlerde işlenir. Geçiş dönemindeki toplumun kadınlar üzerindeki etkisi de hikâye evrenlerine yansımıştır. Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'ndaki Meli karakterinin "biz eski teknede yoğrulan, yeni hamuruz," sözleri, bu etkinin ifadesidir (Meriç, 2019: 130). Meriç'in romanında yer alan bu sözlerde, geleneksel edebiyat anlayışında kırılmayı imleyen bir yön de bulabiliriz. Bu kırılmayı, kadın stereotiplerinde değişikliğe işaret ettiği kadar biçimsel bir çatırdamanın ifadesi olarak da anlamlandırabiliriz. Meriç'le birlikte, ele aldığım bütün yazarların klasik anlatı geleneğinin ötesinde, yeni ve özgün biçimsel arayışlar içinde olduklarını gördük. Bu yazarlar içine doğdukları edebiyatın, edebiyattaki hâkim eğilimlerin neler olduğunu bilerek kendi seslerinin

peşine düşmüşlerdir. Leylâ Erbil, bir söyleşisinde hem kendi kuşağının kadın yazarları açısından mevcut edebiyat ortamına dair hem de kadın yazınına, kadınların kendilerinden sonrakiler için bırakacağı yazınsal mirasa dair şu veciz sözleri söyler: "Evet yazarlık gövdeyle değil beyinle yazılıyordu ama erkeklerce örülmüş ve kadınlık durumlarına gerçek yerin verilmemiş olduğu erkek egemen bir dildi miras aldığımız" (Varol, 1997). Böylesi bir edebiyat ortamında, uzun yıllar erkeklerce belirlenmiş bir edebiyat düzleminde bu kadınlar kendi edebi söylemlerini inşa ettiler.

Bu inşanın büyük çaba gerektirdiğinin, buna büyük emek harcandığının da altını ayrıca çizmek lazım. Dönemin en özgün ve aykırı metinlerine imza atan Sevim Burak'ın yazma uğraşı bu emek kahramanlığının zirve noktası gibidir. Yazardan geriye kalan mektupları okurken satırlardan taşan yazma tutkusuna kayıtsız kalmak mümkün değildir. Bunun en çarpıcı örneğini, Murathan Mungan'ın paylaştığı bir anekdotta görürüz. Mungan, Burak'ın eserlerini üretme aşamasındayken evinin perdelerine çengelli iğnelerle kâğıtlar takarak çalıştığını, yazma biçimini bu şekilde kurduğunu anlatır (Mungan, 2015: 139). Bu yazarlarda uzlaşımsal anlatım dilinin sınırlarını zorlayan bir yaratıcılığa tanık oluruz. Başkaldırı unsurları taşıyan, dil bilgisi kurallarını zorunluluk olarak görmeyen, kısıtlanmadan yazınsal veya şiirsel özellikler de barındıran metinlerdir bunlar. Mizahla direnmenin güzelliğini de hatırlatırlar aynı zamanda. Yazarlar, kadınların açmazlarını, düğümlerini anlatırken bu işin altından çıldırmadan kalkmak için bir zırh gibi kuşanmışlardır mizahı. Karakterlerini de yolculuklarında bu zırhla korumayı ihmal etmemişlerdir. Onlara öfkeli, isyankâr kahkahalar attırmışlardır.

Meriç, Burak, Soysal, Erbil, Ağaoğlu, Füruzan ve Özlü geleneksel edebiyata direnme ve onunla uzlaşma noktalarında

zaman zaman farklılaşsalar da kesinlikle egemen söylemin içinden konuşmuyor oluşlarıyla ortaklaşırlar. Hem hikâye evrenlerinde karakterlerini konuştururlarken hem de edebi üsluplarıyla, hâkim söylemin dışında bir karşı-söylem geliştirirler. Karakterleriyle birlikte, iktidarın alanından kurtarılmış bir dil vasıtasıyla gerçek birer faillik örneği sunarlar. Bu anlamda, "bir kadın edebi otoritesinin"[1] mümkünlüğünü gösterirler. En nihayetinde, gelecek kuşak kadın yazarların kendilerini bilmelerinin, tanımalarının ve kendileri olarak kaleme sıkıca sarılmalarının önünü açarlar.

Kitabın sonuna gelirken belki akıllara takılan sorular olacaktır: Feminist hareket, feminist düşünce, bu "ön-tarihin" önemini anladı mı? Ne zaman, nasıl anladı? Bu mirasın kıymetini bildi mi? Yoksa yeterince bilmedi mi? Bu yazarlar elbette severek okundular ancak bu kitapta ele alınan çerçevede öncüler olarak fark edilmeleri sanki ancak alttan altta, sezgi düzleminde gerçekleşti; veya ancak kısmen ve yeni yeni söz konusu oluyor. Çalışmama bir *ön-feminizm* yoklaması fikriyle başladıktan sonra araştırmaya koyulduğumda, daha önce kadın hareketinin iki dalgası arasındaki boşluğa eğilenlerin ve bu boşluk çerçevesinde 1960-1980 edebiyatına değinenlerin olduğunu görmek beni mutlu etmişti. Düşüncemde yalnız değildim. Bu hassasiyeti göstermiş olanları yeri geldikçe andım. Ama bu girişimlerin ya da iddiaların kapsamı görece dardı, genellikle değiniler olarak kalmışlardı. Bu edebi ürünlerin feminist düşünceye ne yönde ve nasıl kapı araladığı hakkında, metinlere eğilen detaylı bir inceleme yapılmamıştı... Öncülük işlevi yerine getirdiğini düşündüğüm Meriç, Burak, Soysal, Erbil, Ağaoğlu, Füruzan ve Özlü'nün edebiyatına bu özel dikkatle eğildim. Metinleri analiz ederken, karakterleri ve onların hikâyelerini bir sar-

1 Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın *Tavanarasındaki Deli Kadın*'da kullandığı bir deyim (*a.g.e.*: 125).

mal şeklinde birlikte ele almaya, bir tarih anlatısı gibi kurgulamaya çalıştım. Okurları, bu yazarların metinlerini feminist düşünce açısından kuluçka dönemi olarak görerek, bir ön-tarih olarak okumaya davet ettim. 1980 öncesinde Türkçe edebiyatta, –kendilerine feminist desinler ya da demesinler– bu isimlerin feminist hissiyat, ruhiyat ve fikriyatın temelini hazırlayan edebiyatçılar olarak anılabilmeleri için tabiri caizse bir kazı çalışması yaptım. Bu kitap aynı zamanda, kişisel tarihimdeki önemli dönüm noktalarında rol oynayan, beni yüreklendiren, edebiyat anlayışımı değiştiren bu yazarlara duyduğum saygının ve minnet borcunun da bir ürünü. İstedim ki, kadirleri nispeten geç bilinen bu yazarların kadın tarihi ve feminist düşünce açısından bıraktıkları mirasın hakkı teslim edilsin, daha fazla kadının hayatına temas etsinler, daha fazla kadına kendi yolculuklarında esin kaynağı olsunlar...

* * *

Kitabı kapatırken, nefesimin yetmediği, ulaşamadığı daha pek çok yazarın ve onlara ait metinlerin keşfedilmeyi beklediğini bir son not olarak buraya düşeyim. Kadınların kaleminden dökülen satırlardaki üzeri örtük anlamlar, erkekegemen dünyada kadınların yaşamlarını dönüştürme amacıyla, feminist bir duyarlılıkla gün yüzüne çıkarılmalıdır. "Suskun" dönemlerin sesini bulmaya, o dönemlere ses olmaya çalışmak, algıda kırılmalar yaratıp yeniden anlamlandırmalar yapmak, geçmişi bu gözle yeniden inşa etmek gerekiyor. Böylelikle kadınların, kendilerinden önceki kadın kuşaklarının karşılaştıkları güçlükleri tekrar yaşamalarının önüne geçmek için bir patika daha açılacaktır.

*Kadınca bilmeyişler*in sonunun gelmesi dileğiyle...

Kaynakça

Adak, S. (2016), "Siyaset ve Toplumsal Cinsiyet", *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, haz. F. Saygılıgil, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 17-32.

Ağaoğlu, A. (2019), *Dar Zamanlar 1: Ölmeye Yatmak*, 10. basım, İstanbul: Everest Yayınları.

Akal, E. (2011), *Kızıl Feministler: Bir Sözlü Tarih Çalışması*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Altınay, A.G. (2016), "Bedenimiz ve Biz: Bekâret ve Cinselliğin Siyaseti", *90'larda Türkiye'de Feminizm*, der. A. Bora ve A. Günal, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 323-345.

Arat, N. (2017), *Feminizmin ABC'si*, 3. basım, İstanbul: Say Yayınları.

Arendt, H. (2016), *İnsanlık Durumu*, çev. B.S. Şener, 8. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bağdatlı, N. (2017), "Sevgi Soysal: Er Tutuklu, Dişil İsyankâr", *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, der. F. Saygılıgil, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 265-284.

Belge, M. (2009), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

—. (2015), "Sunuş", *Tante Rosa*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 7-9.

Berktay, F. (2018), *Tarihin Cinsiyeti*, 6. basım, İstanbul: Metis Yayınları.

—. (2019), "'Sonradan' Söz", *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, haz. S. Kaygusuz ve D. Gündoğan İbrişim, 2. basım, İstanbul: Metis Yayınları, s. 253-278.

Bora, A. (2015), "Giriş", *İradenin İyimserliği: 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar*, der. A. Bora, Ankara: Ayizi Yayınları, s. 7-15.

—. (2004), "Kamusal Alan Sahiden 'Kamusal' mı?", *Kamusal Alan*, ed. M. Özbek, İstanbul: Hil Yayınları, s. 529-539.

Bora, A. ve Günal, A. (2016), *90'larda Türkiye'de Feminizm*, 6. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (2017), *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. ve Ünüvar, K. (2015), "Ellili Yıllarda Türkiye'de Siyasî Düşünce Hayatı", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, yay. haz. M.K. Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 159-177.

Burak, S. (2009), *Beni Deliler Anlar*, İstanbul: Hayy Kitap.

—. (1990), *Ford Mach 1'dan Mektuplar*, haz. K. Borar, İstanbul: Logos Yayıncılık.

—. (2015), *Yanık Saraylar*, 9. basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Butler, J. (2016), *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. B. Ertür, 5. basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Chollet, M. (2020), *Bugünün Cadıları: Kadınların Yenilmez Gücü*, çev. H. Louze, İstanbul: İletişim Yayınları.

Collin, F. ve Kaufer, I. (2015), *Feminist Güzergâh*, çev. G. Acar Savran, Ankara: Dipnot Yayınları.

Çakır, S. (2016), *Osmanlı Kadın Hareketi*, 5. basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Çapan, C. (2015), "Tanıdığımız Sevim Burak", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 124-128.

Demirtaş, M. (2015), "Sevim Burak'ın Minör Edebiyatı", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 13-25.

Direk, Z. (2018), *Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*, İstanbul: Metis Yayınları.

Dirlikyapan Özata, J. (2007), "Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı", yayımlanmamış doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.

—. (2010), *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, İstanbul: Metis Yayınları.

Donovan, J. (2010), *Feminist Teori*, çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, 6. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dündar, L.B. (2001), "Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi", *Adam Öykü*, sayı 32, s. 61-73.

Erbil, L. (2015), *Tuhaf Bir Kadın*, 11. basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

—. (2014), "Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri", *Tezer Özlü'ye Armağan*, haz. S. Duru, 2. basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 33-39.

Erkol, Ç.G. (2019), *Yaralı Erkeklikler: 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke*, Ankara: Ayizi Yayınları.

Ermat, B. (2011), "Çevirenin Notu", *Fatma Aliye: Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu*, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 5-7.

Foucault, M. (2014), *Özne ve İktidar*, çev. I. Ergüden ve O. Akınhay, 4. basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fuderer, S.L. (1990), *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism*, New York: Modern Language Assosication of Amerika.

Füruzan (2015), *Kırk Yedi'liler*, 9. basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gilbert, S.M. ve Gubar, S. (2016), *Kadın Yazar ve 19. yy'da Edebi İmgelem: Tavan Arasındaki Deli Kadın*, çev. N. Sakman, İstanbul: Aylak Adam Yayınları.

Güngörmüş Erdem, N. (2015), "Yaşamöyküsünden Edebiyata: Sevim Burak'ta Anne Sesleri", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 32-38.

Habermas, J. (2014), *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. T. Bora ve M. Sancar, 12. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Harding, S. (1987), "Introduction: Is There a Feminist Method?", *Feminism and Methodology: Social Science Issues*, ed. S. Harding, Indiana: Indiana University Press, s. 1-14.

—. (2020), "Bakış Açısı Epistemolojisini Yeniden Düşünmek: 'Güçlü Nesnellik' Nedir?", çev. G.C. Ağören, *Türkiye'de Feminist Yöntem*, haz. E. Erdoğan ve N. Gündoğdu, İstanbul: Metis Yayınları, s. 52-92.

Hekman, Susan J. (2016), *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi: Postmodern Bir Feminizmin Öğeleri*, çev. B. Balkız ve Ü. Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları.

Hızlan, D.; Çapan, C. ve İleri, S. (2015), "Panel: 'Tanıdığımız Sevim Burak'", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 121-134.

İleri, S. (2015), *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu*, İstanbul: Everest Yayınları.

Kandiyoti, D. (2015), *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, çev. A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç ve F. Özbay, 5. basım, İstanbul: Metis Yayınları.

—. (2015), "Hizaya Girmemek: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu", *İsyankâr Neşe/ Sevgi Soysal Kitabı*, haz. S. Şahin ve İ. Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 351-378.

Kaygusuz, S. (2019), "Failin Son Arzusu", *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, haz. S. Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim, 2. basım, İstanbul: Metis Yayınları, s. 9-28.

—. (2013), "Tante Rosa, Teslim Edilen Sersemlik", *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!": Sevgi Soysal İçin Yazılar*, der. S. Şahin, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 61-66.

Kendall, G. ve Wickham, G. (2016), *Foucault'nun Yöntemlerini Kullanmak*, çev. U.Y. Kara ve T. Sivrikaya, İstanbul: Islık Yayınları.

Mackinnon, C. (2015), *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. çev. T. Yöney ve S. Yücesoy, 2. basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Meriç, N. (2019), *Korsan Çıkmazı*, 8. basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

—. (2011), *Püf Noktası: İlk Öyküleri ve Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Meryem, H. (2013), "Nesi Yabancı Yahu Bu Tante Rosa'nın?", *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!": Sevgi Soysal İçin Yazılar*, der. S. Şahin, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 67-74.

Mithat, A. (2011), *Fatma Aliye: Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu*, çev. B. Ermat, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Moran, B. (2016), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 26. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mungan, M. (2015), "Sevim Burak'ın Çengelliiğneleri", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 134-147.

Özbek, M. (2004), "Önsöz", *Kamusal Alan*, ed. M. Özbek, İstanbul: Hil Yayınları, s. 9-16.

Özdemir, E. (2016), "Türkiye Feminist Hareket/Örgütlenme Tarihi", *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, haz. F. Saygılıgil, Ankara: Dipnot Yayınları.

Özkök, S. (2015), "'Yanık Saraylar' Öyküsünde Dil ve İçerik", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 39-56.

Özlü, T. (2014), *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, 22. basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

—. (2015), *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, 25. basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Parla, J. ve Irzık, S. (2011), *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, 4. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Pateman, C. (1988), *The Sexual Contract*, Kaliforniya: Stanford University Press.

Pekerman, S. (2012), *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sakman, N. (2018), *Kendine Ait Bir Kalem: Kadın Yazını Üzerine*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Sancar, S. (2013), *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, 3. basım, İstanbul: Metis Yayınları.

—. (2014), *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, 3. basım, Ankara: İmge Kitabevi.

Saygılıgil, F. (2016), "Giriş", *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, haz. F. Saygılıgil, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 9-16.

Scott, W.S. (2007), *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, çev. A.T. Çınar, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Seyhan, A. (2014), *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazgıların Hikâyesi*, çev. E. Irmak, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sezer, S. (2014), "Tezer Özlü'nün Dünyası", *Tezer Özlü'ye Armağan*, haz. S. Duru, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 56-60.

—. (2016), "Tezer Özlü: Yaşamı Değiştirmek İsteyen Anlatıcı", *Gülebilir miyiz Dersin? / Tezer Özlü Kitabı*, haz. F. Saygılıgil ve B. Uygun Aytemiz, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 13-15.

Sirman, N. (2020), "Sunuş", *Türkiye'de Feminist Yöntem*, haz. E. Erdoğan ve N. Gündoğdu, İstanbul: Metis Yayınları, s. 9-13.

Soysal, F. (2015), "Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk", *Tante Rosa*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 11-14.

Soysal, S. (2014), *Yürümek*, 11. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

—. (2015), *Tante Rosa*, 17. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahin, E. (2015), *Leylâ Erbil Kitabı*, İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.

Şahin, Ö. (2015), "Kâğıttaki Karabasan: Sevim Burak'ta Nesne ve Benlik Yitimi/Onarımı", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 25-32.

Şahin, Y. ve Sarıtaş, E. (2015), "Ellili Yıllarda Kadın Hareketi", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, haz. M.K. Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 627-665.

Timisi, N. ve Ağduk, M. (2016), "1980'ler Türkiyesi'nde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", *90'larda Türkiye'de Feminizm*, der. A. Bora ve A. Günal, 6. basım, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 13-41.

Timuroğlu, S. (2020), *Kanatlanmış Kadınlar: Osmanlı ve Avrupalı Kadın Yazarların Dostluğu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

—. (2013), "Dişil Kahkahanın Devrimci Gücü: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu", *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!": Sevgi Soysal İçin Yazılar*, der. S. Şahin, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 145-158.

Tura, S.M. (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, 2. basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Türkeş, Ö. (2014), "*Yürümek* Üzerine", *Yürümek*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 5-16.

Tekeli, Ş. (1987), "Önsöz", *Feminizm: 19. Yüzyıl Klasiklerinden Seçmeler*, M. Wollstonecraft, F. Tristan, G. Sand, J.S. Mill, M. Fuller, E.C. Stanton, S.B. Antony, T. Veblen, E. Goldman, İstanbul: Afa Yayınları, s. 7-9.

—. (2003), "Sunuş", *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 9-15.

Uçar, A. (2015), "Ellili Yıllarda Edebiyat Ortamı: Toplumculuğun Modernizmle Dansı", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, yay. haz. M.K. Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 471-485.

Ulusay, N. (2008), *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara: Dost Yayınları.

Wittig, M. (2013), *Straight Düşünce*, çev. L.S. Darıcıoğlu ve P. Büyüktaş, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Woolf, V. (2014), *Kendine Ait Bir Oda*, çev. S. Öncü, 15. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

—. (2010), *Üç Gine*, çev. İ. Güzel, İstanbul: İletişim Yayınları.

—. (2010), *Granit ve Gökkuşağı*, çev. İ. Güzel, İstanbul: İletişim Yayınları.

Wollstonecraft, M. (1987), "Kadınların Haklarının Doğrulanması", *Feminizm: 19. Yüzyıl Klasiklerinden Seçmeler*, M. Wollstonecraft, F. Tristan, G. Sand, J.S. Mill, M. Fuller, E.C. Stanton, S.B. Antony, T. Veblen, E. Goldman, çev. E. Ergin, B. Furman, A. Gözen, N. Kara, G. Öztunalı Kayır ve Ş. Tekeli, İstanbul: Afa Yayınları, s. 14-27.

Yaraman, A. (2015), "Sorunları mı Sorumluluktan, Sorumluluğu mu Sorunlarından? - Kadınlık Durumu, Kadınlık Bilinci ve Sevgi Soysal", *İsyankâr Neşe/Sevgi Soysal Kitabı*, haz. S. Şahin ve İ. Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 35-49.

Zengin. Z. (2015), "Sevim Burak Nasıl Okundu?", *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*, haz. Ö. Şahin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 148-159.

Zihnioğlu, Y. (2003), *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Adresleri

Artun Avcı'nın Şubat 2003'te *Birikim*'de yayımlanan "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece" adlı yazısına ulaşılan adres: https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-166-subat-2003-sayi-166-subat-2003/2354/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece/3891

Hülya Soyşekerci'nin 23 Mayıs 2014'te *Cumhuriyet*'te yayımlanan "*Kırk Yedi'liler* kırk yaşında" yazısına ulaşılan adres: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/75055/_Kirk_Yedi_liler__kirk_yasin da.html

Güzel Zeynep Tunçok'un 27 Şubat 2019'da *Söylem Filoloji Dergisi*'nde yayımlanan makalesine ulaşılan adres: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/749258

Yılmaz Varol'un 1997'de Leylâ Erbil'le gerçekleştirdiği söyleşiye ulaşılan adres: https://m.bianet.org/biamag/sanat/148750-delilige-duskun-bir-yazarim

"Edebiyata kulak vermeden, feminizmin sesinin tam duyulamayacağına, sözünün tam anlaşılamayacağına ve feminizme ilişkin bir incelemenin eksik kalacağına inanıyorum. Bu metinlerin her biri, 1960'ların ve 1970'lerin sokağa taşamamış, içte kalmış sesidir. Hatta 1960'ların öncesinin de birikimi, birikmiş isyanıdır. Bu metinlerde yol alarak o dönemin siyasi atmosferini, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde yaşanan çıkmazları/tıkanmaları ve elbette bu açmazlara karşı isyanı görmek mümkündür."



uygu Çayırcıoğlu, Türkiye'de feminizmin henüz adının anılmadığı, anılsa da olumsuz şekilde anıldığı bir dönemde, feminist duyarlılığın edebiyatta yol alan güçlü dip dalgasına dikkat çekiyor bu kitapla. Kadınların siyasal ve toplumsal hareketliliğinin, görünürlüğünün arttığı fakat özerk seslerinin henüz gür çıkmadığı 1960-1980 döneminde, edebiyat evreninde bir *ön-feminizmin* geliştiğini gösteriyor.

Nezihe Meriç, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil, Adalet Ağaoğlu, Füruzan ve Tezer Özlü'nün eserlerinde, erkek egemenliğinin ve ataerkil aile kurumunun nasıl sorgulandığını görüyoruz. Özel olanın gerçekten politik olduğunu ve kadınların hayatının nasıl daraltıldığını "canhıraş" tasvir eden bu eserler, aynı zamanda kadınların bu baskıya –bazen de "delilikle"- nasıl direndiklerini hikâye ediyorlar.

Sevgi Soysal, *Tante Rosa*'yı "bütün kadınca bilmeyişlerin tek adı" diye tanımlamıştı. *Kadınca Bilmeyişlerin Sonu*, adı üstünde, kadınca bilinçlenmenin hikâyesini anlatıyor. ■







KDV'DEN MUAFTIR